



**Carla Edina Costa de
Figueiredo**

**Juventude e Velhice na Narrativa de Branquinho da
Fonseca**



**Carla Edina Costa de
Figueiredo**

**Juventude e Velhice na Narrativa de Branquinho da
Fonseca**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em literatura, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor António Manuel dos Santos Ferreira, Professor Associado do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

A minha mãe Aurora Canedo, a meu irmão Valdemar Figueiredo

o júri

presidente

Prof. Dr. António Manuel dos Santos Ferreira
professor associado da Universidade de Aveiro (orientador)

Prof. Dr. Joaquim João Cunha Braamcamp de Mancelos
professor auxiliar da Universidade Católica de Viseu

Prof. Dr. Paulo Alexandre Cardoso Pereira
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Desejo prestar os meus sinceros agradecimentos:

- a meus pais, pelo apoio e preocupação;
- a todos os docentes do curso de mestrado, pelo exemplo e saberes transmitidos, renovadores do prazer de aprender;
- ao Prof. Doutor Luís Machado de Abreu, pela disponibilidade e prontidão na resolução de alguns assuntos burocráticos;
- ao Prof. Doutor António Manuel Ferreira, pela cedência de algumas obras raras de Branquinho da Fonseca, pela paciência, compreensão e confiança que em mim depositou, pela lição de autonomia e elegância que presidiu à sua orientação;
- a Maria Alice Rebelo, pelo pronto auxílio;
- a Manuel Silvestre, pelos inúmeros estímulos e apoio a vários níveis, em especial a sua incansável disponibilidade;
- a Artur Sousa e António Reis, pelo aconselhamento em matéria de organização científica e informática;
- a Cândido António Oliveira Teixeira, pela ajuda e companheirismo;
- a Rosa Fernandes, pelos contínuos estímulos e encorajamento;
- à Direcção Regional de Educação do Norte, pela concessão de uma licença sem vencimento, determinante na prossecução deste trabalho;
- a José Manuel Henriques.
- ao escritor Pedro Chagas Freitas, pela revisão de algumas frases;
- a todos quantos desejaram a realização deste sonho.

palavras-chave

infância, juventude, velhice, evolução, grotesco, realismo, lirismo, biografemas.

resumo

A actividade criativa de Branquinho da Fonseca não se limitou ao âmbito literário; dedicou também a sua vida aos livros e à difusão da cultura portuguesa, merecendo um lugar de destaque entre os modernistas do século XX.

Com este estudo pretendemos apresentar três fases existenciais retratadas nas narrativas do escritor: a infância, a juventude e a velhice. Os três capítulos principais centram-se, precisamente, no desenvolvimento de cada um destes três estádios, identificando as suas mais emblemáticas personagens, bem como as correspondentes representações. Verifica-se que existe uma estreita relação entre as três fases estudadas, de analogia e continuidade, sendo a juventude a mais marcante e aquela para onde as restantes confluem. As crianças/adolescentes caminham avidamente em direcção à juventude e os velhos têm o passado como horizonte, recordando vivências juvenis. Contudo, existe também uma boa dose de especificidade entre as personagens, em cada estádio.

Os livros de contos e as narrativas de maior fôlego revelam um mundo estranho, misterioso e sugestivo, no qual o lirismo, o realismo e o grotesco sobressaem. São histórias em que as personagens adquirem uma importância capital, por vezes revelando marcadamente, até, pormenores da vida do autor, seus sentimentos ou críticas.

keywords

teenaged, youth, old age, evolution, grotesque, realism, lyricism, biographic elements.

abstract

The creative activity of Branquinho da Fonseca didn't confine itself to literary space; he also dedicated his life to books and to the Portuguese culture spreading. These are good reasons for considering him one of the outstanding modernists of the XX century.

With this study we aim to present three life periods portrayed in the writer's narratives: childhood/teenaged, youth and old age. The main three chapters focus precisely in the development of each one of these three periods, identifying its most representative characters as well as corresponding features. There's a strict connection among the three stages, one of similarity and linkage, being youth characters the most remarkable and overwhelming of all. Teenagers walk avidly towards youth and the elder characters have the past as horizon, remembering youthful experiences. Nevertheless, there's also a big deal of specificity among the characters, within each life period.

The short stories' books and the other longer narratives disclose an odd, mysterious and suggestive world where lyricism, realism and grotesque emerge. They are stories in which the characters play a significant role, sometimes even clearly revealing the author's inner life details, feelings and criticisms.

Índice

Prefácio.....	1
Introdução Geral	7
Capítulo 1: A Criança e Representações da Infância	13
Introdução.....	13
1. Da criança e suas relações com a literatura.....	14
1.1 – Algumas reflexões sobre a <i>Presença</i> e os temas da Infância e Juventude	18
2 - Cenários a preto e branco: alguns rostos sem nome nem rumo	20
2.1 - O tópico do feio aliado ao recém-nascido.....	29
3 – Pedro, Chinca e outras crianças.....	30
4 – Representações da Infância	42
4.1 - A consanguinidade da desgraça ou a graça da proximidade.....	42
4.2 - A pureza da infância simbolizada em algumas mulheres jovens <i>versus</i> a devassidão/exploração (adolescente) feminina	57
4.3 - A figura do palhaço em <i>Bandeira Preta</i> e alguns traços autobiográficos no contexto da infância	73
4.4 - Outras representações da infância: as moradas da memória.....	79
Capítulo 2 : Olhares sobre a Juventude e suas representações.....	81
Introdução.....	81
1 – Ventos de transição – jovens errantes pela vida.....	83
1.1 - O retorno ao passado – um eterno recordar	83
1.2 – O campo revitalizador em oposição à cidade poluta e decadente	87
1.3 – O tema da viagem e os espaços rurais como memórias e personalização da infância	94
1.4 - O acaso, a deriva	110
1.5 – A (des)adaptação	120

2 – <i>Porta de Minerva</i> : o romance coimbrão	133
Introdução.....	133
2.1 – Algumas representações da Universidade de Coimbra e da Juventude em <i>Porta de Minerva</i>	136
2.2 – Bernardo Cabral: um espelho de Branquinho da Fonseca e outros traços autobiográficos	142
3 – O Barão: a dourada ou desamada juventude?	151
Capítulo 3: A Velhice e suas Representações.....	161
Introdução.....	161
1– Velhos: o passado como horizonte.....	163
1.1 - Velhos, contadores de histórias.....	174
1.2 – Loucos	187
1.3 – Velhos e velhas protectores.....	191
1.4 – Velhos/as carrascos	199
3 – Representações da Velhice - a degenerescência do espaço e das personagens.....	205
3.1 – Velhos solares	205
3.2 – Água: turva.....	220
3.3 – Pobreza e decadência social	224
3.4 – Decadência religiosa	231
3.5 - O amor: ilusão da juventude, torpor da velhice	237
Conclusão	241
Bibliografia	245

Abreviaturas

Para facilitar a nomeação dos textos narrativos de Branquinho da Fonseca, são utilizadas as seguintes abreviaturas:

Zonas – Z
Caminhos Magnéticos – CM
O Barão – B
Rio Turvo – RT
Porta de Minerva – PM
Mar Santo – MS
Bandeira Preta – BP

Prefácio

1. Considerações pessoais

A leitura e a escrita são paixões que nunca descurei na minha vida. A inclinação para as Línguas e, numa fase inicial, para a Língua Portuguesa, cedo se manifestou. Durante a frequência da Escola Primária da Vera Cruz, em Aveiro, era já esta a área em que o saudoso professor Vítor me distinguia. Segui, pois, o Curso de Humanidades e foi por esta altura que redigi as minhas incipientes composições líricas. Ingressei no Ensino Superior, no Estabelecimento de Ensino e Curso desejados; a frequência na Universidade de Aveiro proporcionou uma série de experiências diversificadas, que marcaram definitivamente a minha vida profissional e social. A mulher que fui e que hoje sou deve muito a esses cinco anos de incomparáveis aprendizagens.

A admissão no curso de Mestrado em Estudos Portugueses constituiu uma vitória pessoal, um momento de singular importância e alegria. Este foi um sonho que fui alimentando e procurando concretizar logo que concluí a licenciatura, não por vaidade, mas, essencialmente, por gosto e profunda vontade. A sede (ou inquietação) de aprender não ficaria extinta após o percurso académico, mas intensificar-se-ia ainda mais com o desfecho algo frustrante trazido pela profissionalização num nível de ensino não desejado, no culminar da licenciatura. Daqui nasceu uma pretensão ardente e quase obrigatória em perseguir uma área de interesse que o meu desempenho profissional só preenche parcialmente¹: o estudo de obras literárias.

Durante a frequência deste Curso de Mestrado, algumas e duras dificuldades obstaram a um caminho que se pretendia ser de força e de incansável velocidade. Porém, a determinação e o gosto pelo tema do meu projecto, assim como todos os estímulos e motivações decorrentes do seu desenvolvimento, fizeram com que o conjunto desses obstáculos fosse ultrapassado.

Nesta nova etapa académica, tive o prazer de reencontrar o docente que mais me marcou durante a frequência universitária anterior, o professor António Manuel Ferreira, especialista em Literatura Portuguesa e exímio comunicador. Acima destas qualidades, estará ainda uma inata vocação para o estudo da língua, resultando na paixão e dedicação inefáveis pela Literatura e pelos seus alunos. Foi, pois, no espaço das disciplinas de Poesia Portuguesa Contemporânea e Narrativa Portuguesa do Séc. XX, por si ministradas, que tive o privilégio de, em renovada alegria e deleite,

¹ No segundo ciclo, o tratamento de obras literárias faz-se a um nível ainda simples e pouco desenvolvido.

cultivar e aprofundar os meus conhecimentos no âmbito da Literatura Portuguesa. Raros foram aqueles que, nas suas aulas, me fizeram ouvir e aprender com o mesmo gosto e entusiasmo. São momentos que recordarei sempre com saudade.

De facto, foi precisamente durante as aulas de Narrativa Portuguesa do Séc. XX, e após um período de reflexão e estudo sobre o aparecimento e características do Conto Literário Moderno, que me deparei com a admirável e cativante personalidade literária de Branquinho da Fonseca. Tive a felicidade de participar num belo e interessante trabalho de análise de dois dos seus mais conhecidos contos - “As Mãos Frias” (da colectânea de contos *Rio Turvo*) e *O Barão* -, magníficas amostras da riqueza interpretativa (e demais atributos) que a sua obra oferece e que logo motivaram a descoberta das restantes criações do escritor. Nesta demanda, cruzei-me com um exemplar de *Bandeira Preta*² (curiosamente, contendo ainda alguns desenhos e apontamentos de uma aluna a quem teria pertencido³) sobre o qual recaiu a escolha para tema do trabalho da disciplina, a conselho do docente. Agora compreendo com um sentido mais profundo e gratificador as suas palavras, quando me propôs um estudo sobre aquele ciclo de contos: «Dava um trabalho bonito!»

Foi, efectivamente, guiada pelos seus motivadores e entusiastas conselhos que me deparei com o crescente desejo de eleger a narrativa de Branquinho da Fonseca como o próprio assunto da minha dissertação; o estilo deste *presencista* já me conquistara e estava realmente assolada por uma curiosidade contagiante relativamente aos restantes textos. O papel sempre vivo do docente, o seu exemplo, a sabedoria e paixão pela Literatura, o reiterado gosto pelo escritor em causa, completados com a sua modesta e sempre bem-humorada postura, foram determinantes na decisão. No que ao trabalho final dizia respeito, a minha área de eleição só poderia ser a Literatura; a aceitação do escritor pretendido só estava dependente de uma resposta favorável do Professor António Manuel Ferreira (para orientar o meu trabalho), a quem já tinha manifestado as minhas intenções, no decorrer do segundo semestre. Foi com algumas reservas que o questionei, oportunamente, nesse sentido e que acolhi, com indiscreta emoção, a sua auspiciosa resposta. Seria difícil escolher as palavras para transmitir a enorme alegria e orgulho que senti quando aceitou ser meu orientador. Tinha agora um incipiente projecto de trabalho, cujo título ele mesmo

² Teria sido já um ‘encontro do destino’ pois, nessa altura, descobrir um exemplar da última obra de Branquinho da Fonseca, mesmo na Antiquilha de Aveiro, terá sido mero acaso.

³ Note-se que este ciclo de contos integrou os programas do 3º Ciclo como obra proposta para Leitura Extensiva (Instrumento Didáctico) em 1975 (Ministério da Educação e Investigação Científica, *Programas do 7º Ano de Escolaridade* (1º ano do Curso Sec. Unificado) [Programa a ensaiar ao abrigo do D.L. 47587 de 10/03/67], Secretaria Geral – Núcleo de Coordenação-Editorial, executado nas Oficinas Gráficas do MEIC, 1975, p. 16). Ao nível do 10º ano de escolaridade, no âmbito da Narrativa Portuguesa do Séc. XX (Estudo de Contos), desde a década de 70 e até à década de 90, Branquinho da Fonseca ocupou um papel de destaque nos Programas de Ensino da Língua Portuguesa (*Português, Organização Curricular e Programas do Ensino Secundário*, D.G.E.B.S. (Direcção Geral dos Ensinos Básico e Secundário, Diário da República, 2ª Série, nº 188 de 17 de Agosto de 1991, p. 98. / Ministério da Educação (Departamento do Ensino Secundário), *Português A e B – Programas, 10º, 11º e 12º Anos*, Janeiro de 1997, p. 108).

me sugeriu - “Juventude e Velhice na Narrativa de Branquinho da Fonseca” -, e que viria a singrar. A já identificada propensão do autor para personagens jovens e velhas tornava pertinente este tipo de análise. E, como acontece a muitas figuras das suas enredadas narrativas, também eu deambulei por entre os meandros da escrita e do estilo do autor, tendo-me sido moroso definir com exactidão as linhas mestras de análise, no âmbito da sua ficção. Devo, ainda, ao Senhor Professor António Manuel Ferreira a indicação preciosa, em tempo certo, para a estruturação do trabalho. Ultrapassada esta barreira, confesso que um dos maiores desafios sentidos durante a redacção da tese foram a escolha do vocabulário certo, apto a traduzir a grandiosidade literária que todo o talento do autor me transmitia em emotivas sensações e reflexões. Alguma da iluminação que terei, porventura, conseguido conferir ao meu discurso, devo-a à disciplina e credibilidade com que o Senhor Professor António Manuel Ferreira soube dirigir a sua orientação. Árdua mas igualmente deleitosa se revelou esta tarefa diária cujo humilde resultado aqui se apresenta.

Percorrida a caminhada, quero voltar a agradecer-lhe toda a disponibilidade e profícua exigência que sempre demonstrou, a paciência que revelou para com as minhas incúrias, bem como os estímulos positivos com que me orientou. Todo este acompanhamento se traduziu numa crescente aprendizagem que me permitiu encarar esta missão com maior autonomia, responsabilidade e, por conseguinte, resistir a alguns momentos mais difíceis, pelo que é com a mais profunda das admirações que lhe expresso a minha sincera e sentida gratidão.

2. Branquinho da Fonseca

António José Branquinho da Fonseca, escritor, também conhecido pelo pseudónimo literário de António Madeira, nasceu a 4 de Maio de 1905, em Mortágua. Autor multifacetado, Branquinho da Fonseca passeou a sua obra literária por entre os géneros líricos, dramáticos e narrativos. Foi como exímio contista que se distinguiu. O gosto pela escrita e pelos livros herdou-o do pai, o escritor e político Tomás da Fonseca, um homem polémico.

Morreu no dia 7 de Maio de 1974, vítima de um cancro na face. Não deixa de ser irónico o facto de ter sido conhecido pela alcunha de “Brinquinho da Fonseca”, uma designação que aludia à sua beleza, sem deixar de expandir «o seu todo apolíneo e clássico que (...) oferecia nos contactos iniciais»⁴.

Lisboa e Coimbra, cidades que mereceram real destaque nas suas narrativas, foram igualmente o berço dos seus estudos liceais e secundários. Cedo contactou com aquela que viria a

⁴ Alberto Martins de Carvalho, «Um Depoimento» in *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº 1, reedição, 1984, p. 13.

ser a sua madrinha literária⁵, a urbe coimbrã, facto a que não terá sido completamente alheio o seu ingresso na mais prestigiada e antiga instituição de ensino superior portuguesa. Formou-se em Direito na Universidade de Coimbra, no ano de 1930. Foi sócio fundador e director, na mesma cidade, das revistas *Tríptico* e *Presença*, tendo abandonado esta última por considerar que ela perdera as condições de evolução e começava, de algum modo, a prejudicar a liberdade individual. Em 1930, fundou e dirigiu com Adolfo Rocha (Miguel Torga) a revista *Sinal*, que viria a publicar apenas um número. Colaborou ainda numa publicação colectiva – *Cancioneiro* – e na revista mensal *Manifesto* (1936-1938).

Em 12 de Março de 1935, iniciou a sua actividade profissional, tendo sido nomeado Conservador do Registo Civil em Marvão, de onde, em 7 de Dezembro de 1936, foi transferido para a Nazaré. Nesta localidade, contemplada na novela de inspiração marítima, *Mar Santo*, desenvolveu esforços para a criação de uma biblioteca pública, o que concretizou. Paralelamente, concorreu ao cargo de conservador do Registo Predial, tendo sido admitido, assim como na comissão de obras da Base Naval de Lisboa, em 1941.

Tem publicados: *Poemas*, em 1926; *A Posição de Guerra*, teatro, em 1928; *Mar Coalhado*, uma colectânea de poemas, em 1932; *Zonas*, contos, em 1931-32; *Caminhos Magnéticos*, contos, em 1938 e *Teatro* (contendo as peças *A Grande Estrela*; *Curva do Céu*; *Rãs* e *Quatro Vidas*), em 1939. Na segunda edição deste último volume, integraram-se as peças *A Posição de Guerra* e *Os Dois*.

Em 1941, tinha no prelo aquela que viria a ser o *ex-libris* da sua obra literária, *O Barão*, fascinante para os apaixonados pelos problemas de interpretação e pelos seus ensinamentos estéticos. Foi posteriormente publicada em 1942. Em carta que dirige a Carlos Queiroz, datada de 4 de Dezembro de 1941, enuncia outros projectos que contemplam novos géneros literários, como o romance (“A Porta Férrea”) e poemas em prosa (“Arredores do Mundo”). O seu espírito criador oferece *Rio Turvo e outros contos* em 1945, *Porta de Minerva* em 1947, *Mar Santo* em 1952 e, finalmente, *Bandeira Preta* em 1956. O seu contributo literário não se esgotaria na criação artística dedicada à poesia, ao teatro e à ficção. Sob a égide da Fundação Calouste Gulbenkian, entregue ao exigente trabalho de direcção e organização do serviço das Bibliotecas Itinerantes e Fixas da referida instituição, reconhece e valoriza todo um património enraizado no imaginário popular. Neste sentido, publicou algumas antologias, que organizou e prefaciou, tendo ainda procedido à selecção de contos tradicionais portugueses, todos divulgados durante a década de sessenta. Esta iniciativa demonstra de forma inequívoca o gosto pela proximidade da pureza e da genuinidade das

⁵ «Aos dezasseis anos vai para Coimbra, a fim de aí terminar os seus estudos secundários» (David Mourão-Ferreira, «Branquinho da Fonseca: Percurso biográfico» in *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº 1, reedição, 1984, p. 5).

humildes gentes de um país timbrado de ruralidade, num respeito, admiração e preocupação constantes pela difusão da cultura nacional.

Em 1958 surgem nas estradas portuguesas as primeiras unidades móveis com livros da Fundação Calouste Gulbenkian e, em 1960, instalam-se as primeiras bibliotecas fixas. A criação das bibliotecas itinerantes é o coroar de toda uma actividade dedicada à cultura, permitindo o acesso público generalizado, livre e gratuito à leitura que chegava aos lugares mais recônditos de um Portugal silenciado por um regime repressivo. Após a sua morte, esse serviço itinerante continua pela mão de várias pessoas, entre elas David Mourão-Ferreira e Luiz Pacheco.

Por tudo isto, Branquinho da Fonseca ocupou um lugar cimeiro na cultura portuguesa do século XX. Indubitavelmente, foi um dos escritores que mais contribuíram para o enriquecimento e desenvolvimento cultural da população, tendo vindo a ser homenageado por diversas entidades educativas e culturais de Portugal. Esclarecer, inspirar, revolucionar problemas e indicar soluções — eis todo um programa em que um jovem estudante de Direito se embrenhou, seguindo o magistério das gerações que não tinham ainda esgotado as tarefas imediatas de mudar ou de ultrapassar deficiências ou bloqueios ancestrais. Enquanto jovem, era um intelectual e um cidadão comprometido, sempre ávido de acção; as ideias não se criavam para inibir mas para estimular a força prática; a transformação das coisas passava pelo espírito, desafio que continua a colocar-se aos novos de hoje.

Em 1984, aquando da celebração do 25º aniversário da criação do serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, do qual Branquinho da Fonseca foi o primeiro director, é editada uma nova série do *Boletim Cultural*, cujo primeiro número lhe foi dedicado, em tributo à sua memória e como elevado expoente do segundo modernismo português. Em Dezembro de 1993, foi feita a reimpressão deste número, evidenciando-se a relevância dos quarenta mil exemplares que foram imediatamente esgotados. A população letrada, fascinada pela sua energia criativa e incansável intervenção sociocultural, retribuiu, desta forma, a sua admiração. Foi um legado de importância incomparável, fora do comum. Desde então, o seu trabalho como escritor tem sido divulgado nacional e internacionalmente em diversos colóquios de investigação científica. O centenário do seu nascimento completou-se recentemente, em Maio de 2005.

Introdução geral

No ensaio que António Manuel Ferreira apresentou à Universidade de Aveiro e que veio a ser publicado sob o título de *Arte Maior: os Contos de Branquinho da Fonseca*⁶ encontra-se explícita uma observação que terá servido de ponto de partida para a escolha do tema deste trabalho. Após reflectir sobre o «carácter fundador» da primeira colectânea de contos do autor - *Zonas* (1931-32) -, salienta uma das marcas que se hão-de perpetuar pelas restantes obras: «a escolha das personagens que se destacam na galeria das figuras humanas que povoam os contos: os jovens e os velhos»⁷. Foi à luz desta constatação que se julgou de relevante interesse o estudo dos dois grandes temas na narrativa do escritor: Juventude e Velhice.

Proceder ao estudo das narrações de Branquinho da Fonseca poder-se-á assemelhar à incursão num terreno, de início, firme e seguro mas que, progressivamente, se conhecerá e sentirá lodoso, desconhecido e até labiríntico, como aquele que é trilhado pelo protagonista e narrador de *Rio Turvo*. Embora a obra narrativa não se paute pela extensão, a sua qualidade literária redonda numa vasta riqueza interpretativa, fundadora de um desafio que desejámos aceitar. Assim, rumando não só à “Casa Amarela” mas também a muitos outros lugares, tentaremos descortinar alguns dos sentidos contíguos aos temas da juventude e da velhice, em que as figuras humanas constituirão apenas a ponta do fio de Ariana, premissa para percorrer um caminho com muito que desvendar.

Os jovens assinam um lugar de primazia no cômputo da obra, uma vez que servem de referência aos estádios da infância e da velhice. Tanto as crianças como os velhos interagem sempre com figuras juvenis, estabelecendo com estes relações de projecção do futuro ou de lembranças passadas. Daí que as personagens jovens ou velhas, e tendo em conta todos os paralelismos e continuidades que podem estabelecer-se, reflectam sempre, em sentido lato, uma evolução. Em algumas figuras adultas é possível dissecar um lado

⁶ António Manuel Ferreira, *Arte Maior: os Contos de Branquinho da Fonseca*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

⁷ Id., *ibid.*, p. 206.

infantil, como acontece no caso da personagem que dá nome à mais conhecida obra do escritor: *O Barão*. Num universo já vasto de interpretações, a eterna ou «incurável juventude»⁸ de que padece o protagonista é um dos apanágios da sua insólita personalidade.

Branquinho da Fonseca publicou duas obras que, por si só, constituem símbolos emblemáticos da Infância/Adolescência e Juventude; referimo-nos a *Bandeira Preta* (1956) e *Porta de Minerva* (1947), respectivamente. Nestes casos em especial, mas também na novela *Mar Santo* (1952), actuam personagens jovens que, ainda que possam fazer rodear-se de outros motivos preponderantes na narrativa (como a presença constante e proeminente do mar, em *Mar Santo*, ou a cidade de Coimbra e a sua vida estudantil em *Porta de Minerva*), assumem, sem dúvida, o papel principal. Nas restantes publicações de teor narrativo, constituídas por contos (*Zonas* (1931-32), *Caminhos Magnéticos* (1938), *o Barão* (1942) e *Rio Turvo* (1945)) o/a jovem é um perfil de personagem que se vai repetindo, de espaço para espaço, representado nos textos. António Quadros, um dos críticos mais atentos do escritor, agrupa três dessas personagens e, sem se preocupar com o aparecimento cronológico das mesmas nas obras, estabelece uma relação de continuidade entre elas: «*O Barão* é, afinal, o capitão D. Pedro da *Bandeira Preta*, depois de ter passado pela Universidade»⁹. Manuel Poppe incluiu ainda nesta evolução uma outra personagem, António Roque, do conto incluso na colectânea *Caminhos Magnéticos* - “O Lobo Branco”, fazendo uma aproximação mais abrangente: «*Bandeira Preta*, (...) vem contar-nos, depois, a infância e adolescência de Bernardo Cabral (...). Agora o herói chama-se Pedro (...) mas, é o Bernardo Cabral, como pode ser, mesmo, o António Roque de “O Lobo Branco”»¹⁰.

António Manuel Ferreira, por sua vez, aprofunda ainda mais a ligação entre estas três figuras, aventando que todas reflectem «biografemas» de Branquinho da Fonseca e, entre outras características, têm em comum «a mesma memória do espaço e do tempo de

⁸ Este termo foi aplicado à personagem por David Mourão-Ferreira («Os ficcionistas da ‘Presença’», in *Presença da «Presença»*, Póvoa de Varzim, Brasília Editora, 1977, p. 52) e remete-nos para o mito adolescentista que se proliferou pelo século XX afora. Óscar Lopes enfatiza também este aspecto quando reflecte, em particular, no «Psicologismo» e nos percursos de alguns escritores presencistas («A Infância e a Adolescência na Ficção Portuguesa», in *Modo de Ler, Crítica e Interpretação Literária*/2, 2ª edição, Porto, Editorial Inova Sarl, 1972, pp. 129-132).

⁹ António Quadros, «Virtualidade e Frustração - a “Porta de Minerva” de Branquinho da Fonseca», in *Crítica e Verdade – Introdução à Actual Literatura Portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1964, pp. 40-41.

¹⁰ Manuel Poppe, «Um belo livro: *Bandeira Preta*», in *Temas de Literatura Viva (35 Escritores Contemporâneos)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, p. 153.

infância, (...) as mesmas raízes (...): o espaço familiar e social, a amizade, a relação privilegiada com a natureza»¹¹.

Manuel Poppe, tal como António Quadros, admite que o herói de *Bandeira Preta* «por uma das costelas, se liga ao próprio Barão»¹². Podemos, humildemente, adiantar uma outra afinidade entre Bernardo Cabral e o senhor da Serra do Barroso: ainda que em contextos díspares e na sua distinta maturidade, forma de ser e de estar, ambos revelam uma postura pouco favorável à Universidade de Coimbra (instituição e docentes). Assim, serão quatro as figuras a incluir neste conjunto, representando a evolução e construção de uma mesma personagem que terá culminado na figura imponente do Barão.

Esta associação que se estabelece entre personagens é um dos traços recorrentes nos textos de Branquinho, alargando-se também a espaços, acontecimentos ou sensações que se repetem, colocando o leitor, frequentemente, numa situação de *déjà vu* o que, na macroestrutura global da obra do escritor, contribui para gerar não só uma impressão de continuidade e paralelismo entre diferentes textos, mas também para evidenciar uma rede interna de coesão entre eles.

A evolução de Branquinho da Fonseca como escritor estará algo ligada a este aspecto, pois olhando a sua produção literária como um todo, verificamos que os primeiros temas de eleição, quer no modo lírico, quer no dramático, são já os que mais tarde virão a ser aprofundados na narrativa, incluindo conto, novela e romance. Por outro lado, é reconhecido um amadurecimento progressivo no seu percurso literário que atinge o auge com o cultivo da narrativa breve¹³, mais propriamente com o conto literário moderno, cujo melhor exemplo acabado é, *consensus omnium*, *O Barão*¹⁴.

O poema em prosa terá mediado a sua passagem da poesia para a narrativa, sendo esses textos testemunhos de uma certa hibridez genológica, de procura de um caminho¹⁵.

¹¹ António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 337.

¹² Manuel Poppe, *art. cit.*, p. 154.

¹³ Raul Lourenço afirma que «a passagem de uns géneros para outros realça a afirmação da maturidade criadora de Branquinho da Fonseca na ficção narrativa, principalmente no conto e na novela; porque nessa mesma afirmação o poeta e o dramaturgo ainda fazem sentir a sua presença» (Raul Lourenço, *A figuração da noite na novelística de Branquinho da Fonseca*, dissertação de mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa em 1996, p. 5).

¹⁴ Massaud Moisés, por exemplo, afirma que *O Barão* é «inequivocamente uma das obras mais bem acabadas do Modernismo português, suficiente para tornar Branquinho da Fonseca um dos mais importantes contistas (...) em seu País» (Massaud Moisés, «Branquinho da Fonseca», in *A Literatura Portuguesa*, 19ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1983, p. 325).

¹⁵ José Maria Rodrigues Filho refere que os percursores deste “género” estão «preocupados com a busca da posse de uma integração entre a prosa e o verso», parecendo, depois, concluir que os poemas em prosa de Branquinho da Fonseca, por ele analisados, acusam uma «dualidade (...) entre a objectividade da prosa e a

Numa brevíssima e resumida tentativa de análise do percurso literário de Branquinho da Fonseca, que visa tão somente evidenciar a escolha do estudo da narrativa em detrimento das restantes áreas literárias a que o autor se dedicou, sobressaem as opiniões de Guilherme de Castilho¹⁶ ou David Mourão-Ferreira¹⁷, a partir das quais parece ser possível retirar uma conclusão essencial: Branquinho da Fonseca atravessou, pelo menos, duas fases – uma de “experimentação” e outra de maturidade ou descoberta. Desde as variadas publicações a que esteve ligado, passando pelo inestimável desempenho no desenvolvimento e propagação da cultura portuguesa e divulgação do livro, até à sua fase mais madura, parece ser comumente irrefutável o facto de o fundador da *Presença* ter encontrado no conto o caminho perfeito e modelar para dar azo à sua expressão¹⁸. Pensámos, pois, direccionar o nosso estudo para o conjunto das narrativas fonssequianas, onde o conto assume uma clara superioridade numérica. Não sendo muito vasta, a qualidade da sua obra narrativa sobreleva, largamente, a quantidade.

Reflectir sobre os temas da Infância, Juventude e Velhice representa, ainda, mergulhar nos três veios capitais que se alastram na ficção do autor: o realismo, o lirismo e o grotesco. Encarando o tema sob esta perspectiva, percebemos quanta complexidade e ambiguidade se darão a explorar em textos cuja riqueza narrativa se nos apresenta quase inesgotável.

Entre outros, Pierre Hourcade e Natalina Andrade Grilo reconheceram esta mesma abundância e diversidade na obra narrativa fonssequiana: o primeiro propondo um conjunto de temas para reflexão¹⁹, a segunda assinalando o «enorme esforço de síntese» que seria necessário para «concentrar em meia dúzia de palavras a temática predominante da obra de

subjectividade da poesia» (José Maria Rodrigues Filho, «Branquinho da Fonseca, o “poetaprosador”», in *forma breve* 2, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2004, pp. 128 e 132).

¹⁶ Guilherme de Castilho, «Considerações sobre o Itinerário Literário do Escritor», Boletim Cultural, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº1, reedição, 1984, pp. 24-27.

¹⁷ David Mourão-Ferreira, «Para uma Leitura de “O Barão”», prefácio a Branquinho da Fonseca, *O Barão*, Relógio D’Água Editores, 1998, pp. 9-29.

¹⁸ Como afirma Guilherme de Castilho, a passagem pela poesia e pelo teatro «não são mais (...) do que caminhos paralelos pelos quais se exprime a apetência do escritor para vir *fixar-se* (...) no conto (...), a exacta medida para o seu pé» (Guilherme de Castilho, *art. cit.*, p. 25).

¹⁹ «Há (...) toda uma temática digna de análise nos contos de Branquinho: o tema da Noite; o tema da Água (...); o tema da viagem involuntária ou inexplicada; (...) o tema da Morte». Ao apontar o penúltimo assunto, o crítico está a invocar, subtilmente, a temática da Juventude, pois é traço quase certo nas personagens jovens de Branquinho a deambulação, o andar ao acaso (Pierre Hourcade, «Homenagem a Branquinho da Fonseca», in *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1978, p. 218).

Branquinho da Fonseca»²⁰. A autora não diminui a importância dos temas da infância e juventude, lado a lado com a viagem do criador «dentro de si próprio» e com a génese da sua força criadora: o escritor tem «o dom de, pela escrita, corporizar o sonho, a inquietação de uma viagem dentro de si próprio(s), sem destino, à volta ora da juventude, ora da infância, visão adulta da vida, tendo por companheiros o medo, a dúvida, a dor», acusando um «núcleo luminosamente magnético de todo o Homem que (se) procura (n)a escrita»²¹.

A viagem geográfica²² e pessoal²³ percorrida nas narrativas em destaque torna incontornável a associação entre os espaços e as personagens que figuram na ficção e os que realmente fizeram parte da vida do escritor. Neste sentido, à luz de algumas comparações, pretendemos identificar estreitas ligações entre a ficção e a realidade e que se prendem, em alguns casos, a evocações dos universos infantil e académico do autor. Noutras situações, em que os narradores (mormente os participantes) contam algo da sua vida em retrospectiva, parece-nos evidente, por parte do autor, a intenção em reiterar uma forte vontade de observar o passado, apresentando os temas da Infância e Juventude e, particularmente, focalizando uma determinada experiência (muitas vezes amorosa) com um tom nostálgico e saudoso. Nesta constante evocação do tempo ido, o presente adquire tons de reflexão, compreensão e até de tentativa de clarificação de situações passadas através da rememoração, que explica muitas das condições presentes. A Infância e Juventude representam-se, pois, frequentemente, como “paraísos perdidos” que se pretendem compreender à luz de uma maturidade presente mais esclarecedora e determinante nos passos a seguir futuramente²⁴. Esta é uma vertente que permitirá reflectir e, em alguns casos, explicar a tendência de liricização dos seus textos.

²⁰ Natalina Andrade Grilo, «Algumas faces de “um” rosto de mulher», in *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº1, reedição, 1984, p. 19.

²¹ Id., *ibid.*, p. 19.

²² Notou David Mourão-Ferreira que Branquinho percorre os seguintes cenários: «a montanha e o mar, a cidade, a província, Lisboa e Coimbra, uma serra de Trás-os-Montes, vários recantos da Beira, uma adormecida vila do Alentejo, uma laboriosa vila piscatória do litoral estremenho...», entre outros. (David Mourão-Ferreira, «Antologia de Textos de Branquinho da Fonseca», *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI Série, nº1, reedição, 1984, p. 32).

²³ Alguns textos/passagens da ficção narrativa de Branquinho da Fonseca encontram fortes relações com a vida do escritor, como provam as seguintes referências: «uma vila de Viseu», terra-natal de Bernardo Cabral; Marvão e Nazaré, onde o escritor residiu e que são o palco da acção do conto “O Conspirador” e da novela *Mar Santo*, respectivamente, ou ainda a alusão a Mortágua, terra-mãe do escritor, em pelo menos um conto de *Bandeira Preta*, “Maria Francesa”. Reconhece-se, assim, claramente, o carácter de transposição de muitos acontecimentos reais para a dimensão da ficção narrativa.

²⁴ Esta dimensão temporal tripartida era já tema de reflexão para o poeta, no seu primeiro livro de composições líricas publicado, em que, no soneto inaugural, tudo parece girar em torno do “eu poético”: «O

Acrescentando ainda algumas razões justificativas da escolha do tema e do autor em causa, esclarecemos que o estudo de Branquinho da Fonseca tem merecido alguma atenção da crítica recente mas, entendemos, talvez não a suficiente diante da qualidade e das inúmeras perspectivas de exploração que a sua obra oferece, como sumariamente já se comprovou. Sendo a que escolhemos uma abordagem ainda pouco aprofundada, não hesitámos em reflectir sobre a hipótese de a concretizar, pretendendo clarificar e desenvolver os nossos conhecimentos sobre o escritor.

A presença das crianças, jovens e velhos é uma luz incandescente que percorre com grande intensidade a obra de Branquinho da Fonseca, levando mesmo o leitor principiante a reter na memória, essencialmente, os nomes dos protagonistas jovens de alguns contos e narrativas. Assim, muitas destas figuras, assumindo o papel principal, tornam-se emblemáticas, afirmando-se os verdadeiros heróis das histórias narradas.

A divisão que alguns dos seus textos têm gerado no seio da crítica literária, no que toca à rotulação genológica (designadamente em *O Barão*, *Porta de Minerva*, *Mar Santo* e *Bandeira Preta*), tem envolvido o escritor numa certa controvérsia, quanto a nós, saudável e benéfica do ponto de vista intelectual, na medida em que vai estimulando e provocando a curiosidade por um conhecimento e uma análise mais aprofundados dos seus textos. Será com base na qualidade a eles atribuída, mas, também, em parte, nestas polémicas, que o estudo da narrativa tem merecido maior projecção em detrimento dos textos poéticos ou dramáticos.

Todas as razões apresentadas, bem como o gosto particularmente desenvolvido pelo escritor através do estudo das obras já mencionadas, pareceram-nos ser pontos de partida inequivocamente justificativos para a elaboração deste estudo.

O trabalho encontra-se estruturado em três capítulos principais dedicados à infância, à juventude e à velhice, respectivamente.

que fui, o que sou, que serei eu, \ Senhor, se nisto apenas me resumo?!» (Branquinho da Fonseca, «Soneto de Job», in *Poemas*, Coimbra, 1926, p. 14).

Capítulo I: A Criança e Representações da Infância

Introdução

Percorrendo as sete obras narrativas publicadas por Branquinho da Fonseca²⁵, este primeiro capítulo procurará identificar, reconhecer e analisar a presença da criança e representações da infância que delas emanam.

Em participações isoladas ou pontuais, que surgem no decorrer da acção, a figura da criança merece ao escritor uma atenção mais discreta, comparativamente ao jovem. Neste primeiro conjunto de amostras, abundam cenários francamente pessimistas no que toca à observação e representação pueril; de um modo geral, a criança, quando em plano de realce, não surge associada a ambientes de plena realização ou felicidade, assumindo, porém, a transmissão de fortes e imprevisíveis mensagens. Mais raramente, é colocada num papel próximo de um figurante, para compor um cenário descrito, como «um homem a apregoar hortaliça» ou «uma varina a apregoar sardinha»²⁶; não obstante, a sua presença cumpre sempre um determinado objectivo ou intencionalidade.

No conjunto de referências à criança ou a representações ligadas à infância, estas últimas revelam-se predominantes, tocando, de forma mais evidente, os jovens que a recordam ou que com ela se ligam, das mais variadas formas. Por sua vez, a ênfase concedida à intervenção de pequenos seres nunca por completo se distancia do olhar ou da comparência de figuras juvenis ou velhas, como teremos oportunidade de observar.

Na análise que agora nos propomos desenvolver, faremos referências a outros temas contíguos à Infância: a Adolescência e a Juventude. O modo como certas personagens evoluem no decorrer de algumas obras do autor, faz-nos caminhar entre estas fronteiras de delimitação terminológica. Não estamos a referir-nos agora a participações dispersas ou ocasionais, mas a personagens que se assumem como principais e

²⁵ *Zonas* (1931-32); *Caminhos Magnéticos* (1938); *O Barão* (1942); *Rio Turvo* (1945); *Mar Santo* (1952); *Porta de Minerva* (1947) e *Bandeira Preta* (1956).

²⁶ Branquinho da Fonseca, *Zonas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931-32, p. 11.

emblemáticas nas narrativas em que actuam. Neste capítulo inicial, seria difícil não fazer referência a essa evolução que pode verificar-se, de forma mais acentuada, particularmente em duas figuras: Pedro (*BP*) e José Orega (*MS*).

Para além de nos parecer pertinente proceder ao enquadramento histórico do movimento literário em que o escritor se inscreve e que traz a lume o relevo do(s) tema(s) em questão, considerámos também conveniente fazer um pequeno historial das ligações da criança ao domínio literário, que a seguir apresentamos.

1. Da criança e suas relações com a literatura

O campo da ficção literária encontra na existência humana o fundamento essencial. Afinal, que outros motivos obteriam importância se distanciados do Homem?

A história da literatura encontrou nas tensões entre o velho e o novo, o antigo e o actual, os seus desenvolvimentos e evoluções. Porém, este devir histórico que persiste e evolui de geração em geração, encontra uma barreira intransponível e difícil de aceitar: a da efemeridade da existência humana. E é mercê desta verdade insofismável que se torna imperativo distinguir os diferentes estádios da vida. Os motivos clássicos da Beleza e da Perfeição, que se situam na esfera do intemporal, encontram relação com as fases humanas da Infância²⁷ e da Juventude, conferindo-lhes uma importância extrema na construção individual e de identidade pessoal. Na perspectiva da finitude humana, estas serão as etapas associadas à felicidade, enquanto que as seguintes (fase adulta e de velhice) estarão mais próximas de uma degradação que chega com a implacável passagem do tempo.

A criança começou por imbricar-se com a literatura através da cultura tradicional oral e sua transmissão: as lendas, fábulas e mitos surgiam como alternativa a uma explicação adulta, detalhada na escolha de vocabulário, para dar lugar a histórias mais simples, preenchendo o imaginário dos mais novos e dando também explicações a fenómenos incompreensíveis ou mesmo sobrenaturais.

²⁷ Simbolicamente, a infância representa pureza e inocência: «é o estado anterior ao pecado, portanto, o estado edénico, simbolizado em diversas tradições pelo regresso ao estado embrionário,...» (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema, 1982, p. 240).

Contudo, é no campo religioso²⁸ que a criança começa por afirmar-se literariamente, na personagem de “Pastorinho”: «Entre os clássicos, Gil Vicente dá-nos, (...) um diálogo de pastorinhos na segunda parte da *Comédia de Rubena*, e Frei Luís de Sousa, na *Vida do Arcebispo*, refere-se também a um pastorinho que “ensina a Fr. Bertolameu a ser Arcebispo”»²⁹. Óscar Lopes menciona este autor clássico como «o grande precursor de um tratamento verdadeiramente realista da infância e da adolescência»³⁰. No mesmo ensaio, encontramos como primeira referência literária jovem o «herói da novela cavaleiresca medieval»³¹ que é, geralmente, um adolescente³².

No século XIX, a literatura retratou os temas da exploração infantil, das condições sociais ou dos problemas racionais, como é o caso de algumas obras de Charles Dickens: *Oliver Twist* (1837) ou *David Copperfield* (1849). Óscar Lopes considera Fialho de Almeida «a nossa contrapartida de Dickens, como ficcionista da criança e do adolescente explorados ou tiranizados»³³.

De 1900 em diante, a criança é encarada de uma outra forma: «...foi a partir de então que se começou a pensar na criança, nos seus problemas e nas suas preferências»³⁴. É sobretudo atendendo a uma vertente mais realista que se considera relevante representar a criança na obra literária.

Durante o século XX português, o tema do adolescentismo preencheu grande parte da literatura romanesca da época, tendo como base o herói, quase sempre masculino. O Romance de Formação (*Bildungsroman*³⁵) toma um papel preponderante na divulgação e representação literária da infância, concentrando a sua acção no desenvolvimento do

²⁸ Por ser inocente e pura, a criança adquire um papel privilegiado no contacto com o divino: «A ideia de infância é uma constante do ensino evangélico e de toda uma fracção da mística cristã (...) Os anjos, na tradição cristã, são (...) muitas vezes representados com traços de crianças, em sinal de inocência e pureza» (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 240).

²⁹ João Pedro de Andrade, «Infância» in *Dicionário de Literatura*, 3.^a ed., Porto, Figueirinhas, 1973, p. 467 (Este crítico assinala que, sem ser uma presença «constante» na nossa literatura, o tema da infância «entremostra-se (...), principalmente na poesia e no conto», o que nos remete para a forte ligação emocional entre autor e texto, no tratamento deste assunto).

³⁰ Óscar Lopes, «A Infância e a Adolescência na Ficção Portuguesa», in *Modo de Ler, Crítica e Interpretação Literária/2*, 2.^a ed., Porto, Editorial Inova Sarl, 1972, p. 126.

³¹ *Id.*, *ibid.*, p. 124.

³² O historiador e crítico literário também não esquece de frisar «o tema do amor juvenil (...) inconsumado» que acusa larga permanência na literatura portuguesa em autores como Francisco Manuel de Melo, Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis e Eça de Queirós (Óscar Lopes, *art. cit.*, p. 125).

³³ *Id.*, *ibid.*, p. 127.

³⁴ Maria Laura Bettencourt Pires, *A História da Literatura Infantil*, Lisboa, Vega Editores, 1979, p. 91.

³⁵ Tendo sido o primeiro a tentar defini-lo, Wilhelm Dilthey disseminou o termo *Bildungsroman*, marcando a literatura europeia moderna em finais do século XIX.

homem, suas capacidades e potencialidades, numa visão continuada e resistente face às vicissitudes da existência. Na esteira do humanismo³⁶, o indivíduo é retratado desde a infância até à idade adulta, seguindo um modelo de construção e de aculturação progressivo, tomando as primeiras fases da vida uma importância crucial. Neste processo, a educação é indispensável na apreensão das regras sociais. Destas tendências advém o estudo do individual, seu crescimento e inserção no colectivo, bem como a propensão para se auto-analisar em função do passado. O homem é, afinal, a matéria-prima, o enérgico fio condutor do Modernismo:

...o conceito de formação coincide com o triunfo do indivíduo, (...) O Romantismo aprofunda a origem setecentista do sujeito com um destino próprio, adensado na contemplação das trevas interiores que a descoberta psicanalítica do inconsciente exacerbará, no dealbar do século XX. Mergulhamos, assim, nos bastidores sombrios do homem, cada vez mais arredo a uma personalidade coesa e racional. (...) O herói modernista começa a desintegrar-se num quotidiano devorador e mesquinho, na multiplicação de vozes interiores ou nos fios enredados da memória e da imaginação que, sem cessar, tentam repor o vivido.³⁷

No mesmo âmbito, surge uma larga quantidade de textos dando conta de instituições escolares semelhantes a prisões, espaços de repressão para os que as frequentam, como são exemplo as obras que Carina Infante do Carmo estudou em *Adolescer em Clausura*³⁸. O chamado Romance de Internato vai retratar a relação da criança/jovem com a instituição escolar de reclusão, plasmando as normas de conduta social do Estado Novo. Segundo Óscar Lopes, esta situação constituiu «uma das melhores oportunidades para revelação profunda dos impulsos adolescentes, numa relação dramática de camaradagem e traição alternativa, de desentendimento com a ética adulta, e num ambiente tão propício à fantasia mitificante como a uma elevada tensão de revolta e

³⁶ «Exaltando o progresso humano, (...) o conceito de *Bildung* emergiu do humanismo burguês do final do século XVIII», seguindo uma fórmula: «a possibilidade do humano se aperfeiçoar e se identificar com o modelo do Criador» (François Jost, *apud* Carina Infante do Carmo, *Adolescer em Clausura*, Faro, Universidade do Algarve, 1998, p. 31).

³⁷ Carina Infante do Carmo, *op. cit.*, p. 30.

³⁸ Id., *op. cit.* (Esta obra estuda o crescimento de três adolescentes em três romances de internato: *Uma Luz ao Longe* (1948) de Aquilino Ribeiro, *Uma Gota de Sangue* (1945) de José Régio e *Manhã Submersa* (1954) de Vergílio Ferreira).

luta...»³⁹. O contacto com esta realidade mas, essencialmente, a fundamentada experiência pessoal vivida nestas instituições, veio servir de inspiração a este tipo de romance. No caso de Vergílio Ferreira, em *Manhã Submersa*, o autor transmite o seu percurso de seminarista numa instituição religiosa católica.

A escola de internato tornou-se num tema de alguma projecção literária em Portugal⁴⁰. A obrigatoriedade da escolarização das crianças e jovens confinava-os, assim, a um espaço que podia equiparar-se a um microcosmo social, regendo-se pelas mesmas regras ditatoriais e estabelecendo com o jovem inúmeras relações: a de uma segunda “família”; a de local de aprendizagem curricular e pessoal que acompanharão o seu crescimento e maturidade; a assimilação de princípios e regras pedagógicas restritivas e contrárias à liberdade.

É através deste tipo de romance que a literatura melhor explora uma das suas potencialidades: a denúncia social. Este é um aspecto que o romance de Branquinho da Fonseca revela notoriamente. Em *Porta de Minerva*, mas também em *O Barão*, a Universidade de Coimbra, os seus docentes e, mais especificamente, o curso de direito, são ferozmente criticados, evidenciando-se uma clara dissonância entre as expectativas dos jovens estudantes e o que a instituição lhes oferece⁴¹.

As mudanças sociais e subjacentes condições de desenvolvimento que promoveram uma crescente alfabetização, bem como a instauração dos *Direitos Universais da Criança* (1959), constituíram momentos de contributo decisivo para um papel de crescente intervenção na literatura, por parte da criança e do adolescente. A sua importância culmina, nos dias de hoje, com inúmeras e diversificadas publicações em ampla difusão, em que a sua imagem literária e temática expressa uma dimensão profunda e intensa.

³⁹ Óscar Lopes, *art. cit.*, p. 136.

⁴⁰ Outros romances de internato emergem no nosso país, mais veementemente nos anos quarenta e cinquenta, como, por exemplo, *Ilha Doida* (1945) de Joaquim Ferrer, *Internato* (1946) de João Gaspar Simões e *Malta Brava* (1955) de Alexandre Cabral, para além dos que já foram mencionados.

⁴¹ A juventude universitária mereceu também referência em obras como *Fogo na Noite Escura* (1943) de Fernando Namora e *In Illo Tempore* (1902) de Trindade Coelho, retratando, como *Porta de Minerva*, o choque entre os ideais e directrizes da instituição e as aspirações e ideologias dos jovens que as frequentam.

1.1 – Algumas reflexões sobre a *Presença* e os temas da Infância e Juventude

Na defesa da continuação do «mito adolescentista» pela segunda metade do século XX português, Carina Infante do Carmo afirma que «a adolescência é um caudal temático de vários afluentes e ganha uma dimensão de quase hegemonia e de valor sintomático na época»⁴². Um desses afluentes desagua, certamente, no Modernismo, movimento ao qual as temáticas da Infância e Adolescência estão indelevelmente ligadas.

O movimento *presencista* nasceu da amizade e da comunhão de interesses/ideais existente entre um grupo de jovens estudantes universitários que tomou força ao ponto de chegar a uma publicação que marcaria para sempre a história da literatura em Portugal. Essa ousada e profícua manifestação cultural e literária teria tido como pioneiro exemplo a revista *Orpheu* (que viria a publicar apenas dois números), de carácter tão inovador quanto revolucionário, que pedia ou impunha uma continuidade a que a *presença* soube dar resposta. A destruição dos modelos academizantes e saudosistas que seduzia os jovens modernos em Portugal, pela instauração de uma corrente viva de ideais, sem as amarras de um formulário literário pré-estabelecido, bem como a urgência de afirmação da “sinceridade e originalidade” literárias, refrescaram as mentalidades obsoletas que grassavam no país; este é, sem dúvida, outro sinal de uma vitalidade, se quisermos, de uma jovialidade que continuamente se propagava através de insistentes publicações. Pedindo-se ao poeta, ao narrador literário, originalidade, revelação do que de mais profundo havia em si, numa «crescente procura das fontes directas dos sentimentos, das sensações e das ideias»⁴³, seria difícil contornar, ignorar ou esquecer os temas da Infância, Adolescência ou Juventude que sempre tatuam com experiências marcantes e inesquecíveis, como algumas das que podemos ver retratadas nos contos de Branquinho da Fonseca.

No seu emblemático ensaio “Literatura Viva”, José Régio salienta, como importante sustentáculo da nova estética e concepção moderna de literatura, para além das incontornáveis originalidade e sinceridade, «o encanto do raro e do imprevisto»⁴⁴, proveniente do inédito particular do artista, transponível para a obra. Sendo a moderna composição literária um documento humano único e original, que o autor criou como uma

⁴² Carina Infante do Carmo, *op. cit.*, p. 28.

⁴³ João Gaspar Simões, “Modernismo”, in *Estética Presencista, Ensaios Doutrinários*, Portugal, Documentos Literários, s.d., p. 16.

⁴⁴ José Régio, “Literatura Viva”, in *Estética Presencista, Ensaios Doutrinários*, Portugal, Documentos Literários, s.d., p. 5.

projectação de si mesmo, nada mais natural do que procurar na sua própria vida, a começar pela infância, todo um conjunto de traços e raízes sobremaneira importantes na transmissão aos outros de si mesmo e da sua individualidade.

David Mourão-Ferreira refere algumas obras de João Gaspar Simões e José Régio, em particular, tendo como pano de fundo os temas da “Infância e Adolescência”⁴⁵. Ambos acusam, anota o crítico, nos seus textos poéticos ou narrativas, a persistência de figuras infantis bem como «o clima da adolescência prolongada»⁴⁶.

Não totalmente alheio a esta reiterada tendência para os temas da Infância e Adolescência estará o facto do “provincialismo” dos fundadores e, de modo geral, de todos os colaboradores da *Presença*, que o mesmo crítico assinalou. De facto, poderemos relacionar a proveniência dos *presencistas* com a tendência para a rememoração de episódios da infância, adolescência e juventude, na medida em que as personagens (re)criadas na ficção tendem a mover-se em espaços rurais ou de ambivalência entre estes e os citadinos, evidenciando uma forte ligação afectiva aos primeiros. Embora apenas enquanto poetas refira os nomes de Branquinho da Fonseca, António de Navarro e Edmundo de Bettencourt como os «que singularmente se desenvolvem à margem do (...) provincialismo presencista», o mesmo autor reconhece, posteriormente, que «é sobretudo na prosa» que ele se evidencia, relevando «a afirmação de dois contistas (Branquinho da Fonseca e Miguel Torga) e dois romancistas (Régio e Gaspar Simões)»⁴⁷. Relativamente ao primeiro nome apontado, no caso da narrativa, os espaços rurais/litorais são, não só abundantes como, até, incisivamente procurados por personagens jovens, funcionando como uma espécie de libertação e terapia face à vida citadina.

Lembre-se também uma opinião de Óscar Lopes (quando reflecte mais especificamente no “Psicologismo” da *Presença* e em alguns *presencistas* em particular), segundo a qual «a rememoração poetizante ou romanceante dos nossos primeiros anos assume, espontâneamente, o aspecto de uma *procura do tempo perdido*»⁴⁸. Tal verifica-se na maior parte das obras do autor de Mortágua centradas na infância/adolescência ou juventude, nomeadamente em alguns contos, destacando-se *Bandeira Preta* e o romance *Porta de Minerva*, ambos de forte teor autobiográfico. Essencialmente nos contos,

⁴⁵ David Mourão-Ferreira, «Infância e Adolescência», in *Presença da Presença*, Póvoa de Varzim, Brasília Editora, 1977, pp. 49-51.

⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 50.

⁴⁷ Id., *ibid.*, pp. 31 e 36.

⁴⁸ Óscar Lopes, *art. cit.*, p. 130.

abundam também jovens muito presos a um passado que insistem em recordar e recontar, descrevendo-se, por vezes, um retorno ao local de vivências da infância.

Elevando a mito o tema da infância como paraíso perdido, não poderíamos deixar de transcrever uma das mais clarividentes frases deste mesmo crítico, no que ao muito do escritor em causa dizem respeito: «as imagens dos nossos primeiros anos, as imagens da nossa descoberta maravilhada, aterrada, de qualquer modo emocionalmente intensa, do mundo real constituem o nosso dicionário mais espontâneo de tradução da vida real para qualquer paraíso terrestre»⁴⁹. Tais considerações encaixam em pleno nas sucessivas aventuras vividas pelas personagens Pedro e Chinca, de *Bandeira Preta*, pintadas num espaço rural agreste e convidativo a múltiplas incursões.

Apesar da controvérsia que poderá suscitar uma das averiguações que Óscar Lopes expressa neste seu ensaio - esta tendência para o psicologismo liga-se a uma «concepção tipicamente idealista, portanto anti-realista»⁵⁰ e, assim, algo ilusória da realidade objectiva -, não será totalmente descabido rematar, em jeito de reflexão, com um pensamento de Jorge de Sena quando cogita acerca das constantes divergências no seio da revista que representa o segundo Modernismo português: «As dissidências da *presença*, todas na base das rivalidades pessoais, mostram como a *presença* nunca superou as suas origens juvenis...»⁵¹.

2 - Cenários a preto e branco: alguns rostos sem nome nem rumo

Algumas das crianças desprotegidas que surgem disseminadas um pouco por toda a obra de Branquinho da Fonseca chegam-nos, de uma forma já clara, através dos pioneiros contos do modernista, coligidos no volume *Zonas* (1931-32)⁵². A habitual perspectiva alegre ou descontraída da criança aparecerá frequentemente manchada pela sombra de um qualquer obstáculo ou condição: a doença ou a pobreza são dois dos casos mais eloquentes.

Zonas pintará mesmo a face mais amarga e áspera desta criança sem nome nem rumo, paredes meias com a falta de afectividade de jovens ou velhos e com a morte repentina. Tais circunstâncias verificam-se, de forma mais evidente, em espaços citadinos.

⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 131.

⁵⁰ Id., *ibid.*, p. 130.

⁵¹ Jorge de Sena, «A poesia da “*Presença*” (1967)», in Régio, Casais, a “*Presença*” e Outros Afins, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 79.

⁵² Branquinho da Fonseca, *Zonas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931-32.

No conto inaugural desta colectânea, “Andares”, existe já uma série de referências ao universo infantil, envoltas num ambiente citadino desfavorável («Naquela casa velha, de seis andares, viviam muitas famílias,(...). A casa era escura, por dentro e por fóra, até cheirava mal e não tinha concerto. As paredes pareciam moles, balôfas: e brilhavam com a humidade que escorria sempre por elas abaixo...»⁵³), marcado pela ausência de ligação entre os habitantes de um prédio (Vivia ali tanta gente e poucos se conheciam... Nem tinham ocasião nem interesse»⁵⁴) e precárias condições sociais. Deste modo, o espaço envolvente assume, desde logo, uma importância vital e demarcadora dos factos.

A acção vai incidir em três desses habitantes rotulados pelo autor de “pérolas”⁵⁵: a senhora Amélia, Maria Paula e Eduardo. São pessoas sós. A criança surge, de imediato, associada à morte e à doença. Como porteira do prédio e fazendo de intermediária entre o senhorio e os habitantes devedores, a senhora Amélia inventava algumas razões para justificar os atrasos nos pagamentos, atribuindo-os à morte ou doença dos filhos dos inquilinos: «Amélia chorava por eles (...), inventava desculpas (...), que lhes tinha morrido um filho, que outro estava para o hospital...»⁵⁶. Os filhos, que se deduz serem crianças, acentuam ainda mais este cenário de pobreza, provocando a piedade. A porteira, no intuito de alcançar o perdão do cobrador, serve-se dos mais inocentes, aqueles a quem a culpa por tal situação jamais poderia ser atribuída. A criança participa, pois, de uma condição precária, sendo a sua existência perversamente usada em benefício das obrigações sociais. Os filhos são a parte não imputável da pobreza mas acabam por tomar parte desta estrutura social da pior forma, porquanto são, em simultâneo, vítimas, espelhos e futuros herdeiros/sucessores desta realidade. Na verdade, os filhos destas famílias, embora em espaços físicos muito distintos, assemelham-se àqueles que nos aparecem em *Mar Santo*, pertencentes a famílias desintegradas, apenas ao cuidado das impacientes mães e trabalhadores precoces:

⁵³ Id., *ibid.*, p. 9.

⁵⁴ Id., *ibid.*, p.11.

⁵⁵ Depois do que o início do texto transmite, o aparecimento dos vocábulos “ostra” (associado agora ao prédio) e “pérolas” (atribuído a pessoas), remete o leitor para uma atmosfera que, embora igualmente claustrofóbica em termos de espaço, ganha um sentido limpo, especial e valioso: um valor humano que os distingue dos outros habitantes. Sendo rara e gerada em ambiente natural, límpido, o vocábulo “pérola” comporta ainda um sentido semântico associado à pureza, neste contexto, relativo a um estado ainda intacto à “poluição/degradação” citadinas.

⁵⁶ Branquinho da Fonseca, *op. cit.*, p. 12.

Quatro rapazitos preparavam engodo. Tinham um monte de tripa em cima de um panelo, uma máquina de moer, um balde com água e uma selha. Um dava à manivela do moinho pregado numa tábua que outro segurava, mantendo-a firme em cima da selha; o terceiro levava no balde as tripas e guelras cheias de areia e o último, o mais pequeno, acarretava a tripa do panelo para dentro do balde.

Um rapazito (...) corria em volta, com uma bola de sebo na mão, a esfregar a quilha do batel.

Ouviam as vozes na casa ao lado, da Virgínia Peixita, sempre a ralar com a bandada de filhos.⁵⁷

Num quadro socialmente desfavorecido e onde grassa a pobreza, o elevado número de filhos vai conduzir à necessidade de uma participação activa por parte destes no sustento familiar, algo que se observa de forma evidente e continuada nesta novela.

Associada ao trabalho infantil está também uma criança de *Porta de Minerva*, que Bernardo Cabral encontra, com o cântaro partido, sentada no chão, a chorar; daí que ela tenha suscitado a compaixão do protagonista que lhe oferece algum dinheiro. Apesar disso, seriam inevitáveis as sanções dos familiares, traduzidas em admoestações físicas:

E mesmo levando os três escudos, os pais vão-lhe bater.⁵⁸

Pelo choro, esta criança acusa a pressão a que é sujeita por parte dos adultos, ao mesmo tempo que denuncia a sua pobre condição social através da indumentária, mostrando vergonha:

Ela ficou com o dinheiro na mão, imóvel, sem dizer mais nada, ainda sacudida pelos soluços acumulados e apertados dentro do peito. Vestia uma blusa rota e uma saia muito remendada. Nem lhe tinha visto a cara. Ela também não olhara para ver quem lhe falava e dava o dinheiro. (...) Chocou-o esta visão de uma criança que começa a vida já como um trapo⁵⁹.

⁵⁷ Id., *Mar Santo*, 2ª ed., Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1959, pp. 78, 85 e 139, respectivamente.

⁵⁸ Branquinho da Fonseca, *Porta de Minerva*, Lisboa, Portugália Editora, s. d., p. 162.

⁵⁹ Id., *ibid.*, p. 162.

A perspectiva da criança como «trapo», que alude primeiramente à sua desprezável aparência, sugere ainda inutilidade e uma total ausência de sonhos ou auspicioso futuro, a que não pode ou não sabe ambicionar.

É de ressaltar a reacção do protagonista face àquela cena, que o fez esquecer-se do trajecto que levava, da razão de se encontrar naquele local, arrastando-o a mais uma daquelas incursões «sem destino», que acontecem a muitos dos jovens que constituem o elenco ficcional de Branquinho da Fonseca.

Outra situação que ilustra as parcas condições sociais inerentes à criança é a passagem, em uma das ruas de Coimbra, de dois rapazitos estudantes, que o narrador foca intencionalmente:

Passaram dois rapazitos descalços, com os sacos de livros da escola pendurados ao ombro por um cordão, falando entusiasticamente de futebol.⁶⁰

Voltando ao primeiro conto de *Zonas*, é uma «criancita» que anuncia «com naturalidade» a morte da Sra. Amélia a Eduardo («“Morreu a Sra. Amélia”»⁶¹). A inocência/inconsciência da criança é aqui usada com um propósito algo irónico e perverso, pois pela voz do/a pequeno/a interlocutor/a, o acontecimento parece não ter gravidade (não existia qualquer aproximação afectiva entre a criança e a Sra. Amélia), o que torna o anúncio ainda mais chocante para Eduardo. Parece haver até uma curiosa troca de papéis porque esta personagem, após receber o lutuoso anúncio, ficou «com os olhos a arrazarem-se de lágrimas»⁶² e prostrou-se diante do caixão, ficando a sua altura fisicamente diminuída.

No conto “Um Dos Casos Incríveis do Meu Amigo Bernardo” (Z), surge outra criança sem nome nem rumo; é um bebé recém-nascido que toma uma importância crucial. O narrador apresenta o amigo que conhece «desde os primeiros anos de liceu» e que rotula de «verdadeiro Amigo, tão sincero, tão leal, e de uma tão grande delicadeza...»⁶³ mas de estranha personalidade: «Não vale a pena traçar agora aqui o retrato do meu Amigo:

⁶⁰ Id., *ibid.*, p. 58.

⁶¹ Branquinho da Fonseca, *Zonas*, p. 18.

⁶² Id., *ibid.*, p. 19.

⁶³ Id., *ibid.*, p. 31.

porque seria inútil e talvez difícil. E assim contarei apenas o caso que se passou ultimamente com êle,...»⁶⁴. Quem conta ao leitor este caso é apenas alguém que observa e descreve o amigo, já que a sua personalidade lhe desperta a atenção, mas também um narrador que se intromete e participa na acção, explorando (muitas vezes através do diálogo directo) o que de mais complexo há em Bernardo, narrando em retrospectiva. Prestam-se as suas descrições à análise psicológica daquele modo de ser, por se revelar tão inédito e tão diferente do seu próprio temperamento. Algo nele pode associar-se à «criancita» que anunciou a morte da Sra. Amélia, do conto anterior, pois o seu poder de expressão é ingénuo e cruel, porque muito directo:

...a coragem de expor as suas ideias nuas, sem nenhum disfarce nem nenhuma extenuante. E eu admiro-lhe o poder de expressão ingénua e a crueldade que daí resulta quási sempre... É tão chocante esta virtude, quanto ele é bondoso, delicado e tímido...⁶⁵

Numa das habituais visitas à casa do seu amigo, o narrador detecta com algum mistério e surpresa a existência de uma criança, evidente através do choro («E ouvi um choro de criança»⁶⁶). Os sinais de pobreza, escassez de espaço e má acomodação são evidentes: a criança aparece «embrulhada num chale esfarrapado (...) deitada entre dois montes de livros que a amparavam e com um pequeno biberon entalado na bôca...»⁶⁷. Na galeria de personagens que povoam as narrativas de Branquinho da Fonseca, Bernardo é mais uma que «vive com grandes dificuldades,...»⁶⁸ e, por consequência, também o recém-nascido, que acaba por acentuar e denunciar as precárias condições sociais do jovem.

O facto de se encontrar deitada entre livros poderá remeter-nos para outras interpretações; sendo este objecto «o símbolo do universo»⁶⁹, o pequeno ser, fisicamente, assume o papel de centro das atenções no âmbito da narrativa, ao mesmo tempo que, a um nível mais abrangente ou que ultrapassa os limites do conto, poderá representar o essencial

⁶⁴ Id., *ibid.*, pp. 31-32.

⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 34.

⁶⁶ Id., *ibid.*, p. 35.

⁶⁷ Id., *ibid.*, pp. 35-36.

⁶⁸ Id., *ibid.*, p. 34.

⁶⁹ O livro está intimamente relacionado com a vida e a sua génese: «o *Livro da Vida* do Apocalipse está no centro do paraíso, onde se identifica com a Árvore da Vida: as folhas da árvore, como os caracteres do livro, representam a totalidade dos seres...» (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 414).

para a humanidade: a Vida. Ausente desta correlação não estará também o facto de Bernardo recorrer à Bíblia para a escolha de um nome a atribuir ao recém-nascido.

A existência humana e a sua frágil condição são aqui chamadas a reflexão através de um dos mais estranhos contos ficcionados pelo escritor: Bernardo vai ao funeral de uma rapariga que morrera de parto e que apenas conhecia «de vista», atribuindo-lhe os familiares da vítima a paternidade da criança, colocado-a à porta de sua casa. Perante a morte da mãe, o bebé parece ser uma espécie de brinquete/fardo para quem é urgente ou imperativo encontrar o paradeiro legítimo, como se ela representasse um estorvo para os restantes familiares. A questão da pobreza estará, novamente, implícita nestas circunstâncias, sendo o destino do bebé manobrado pelos adultos.

Bernardo confessa ao narrador que «Não é meu filho... mas como eu tinha vontade que fôsse, fiquei com êle...»⁷⁰, denotando a necessidade de compensar um qualquer vazio afectivo. A personagem troca a reputação pelo gosto que lhe dá criar o pequeno ser; o facto de não se saber o seu sexo não constitui motivo de preocupação, perdendo importância face à grandeza do dom da vida, que tem diante de si⁷¹.

Uma vez mais, a morte vai ser responsável por uma mudança, representando, de uma forma estranha mas clarividente, o começo de uma nova vida. O bebé, aqui interveniente, enforma aquele que é talvez o motivo central do conto: o da ténue ligação entre a vida e a morte. Numa primeira aceção, esta criança parece ser o rasto de esperança, o sopro de vida emanado do ventre de uma mãe que sucumbe à sua nascença. Quando colocada perante a presença de Bernardo, e aos olhos deste, ela é recebida e adoptada numa postura e atitude entusiastas, francamente positivas. Porém, o choro e o semblante, quando atenta mas rapidamente observados pelo narrador, deixam transparecer uma visão contrária à tida anteriormente; a criança é a imagem de uma grande debilidade e suscita mesmo o repúdio ao amigo de Bernardo, conferindo ao desfecho da narração um pressuposto disfórico, de drama e desgraça. A nova vida, que parecia vir suplantar a morte da mãe é, afinal, convertida em nova morte. Para além de inesperado, imprevisível e

⁷⁰ Branquinho da Fonseca, *op. cit.*, p. 37.

⁷¹ Bernardo refere que foi ao funeral porque «era a maneira mais humana de protestar contra a natureza», o que revela as suas mais puras e solidárias intenções face à situação (Branquinho da Fonseca, *op. cit.*, p. 37).

estranho, o que, aliás, é tónica de todo o conto, o final deixa a sensação de um pior cenário em aberto, criando a sugestão⁷² que tão argutamente o autor sabe manipular.

Os temas de reflexão deste conto são, por um lado, a estranha personalidade de Bernardo e, por outro, o estreito limiar entre a vida e a morte, representado por esta criança, metáfora da fragilidade da vida e do seu carácter assustadoramente efémero e fugaz. Branquinho utiliza-a de forma tão pouco convencional quanto tragicamente realista.

Em outros contos do escritor, voltam a entrar em cena crianças, desta vez participando na acção numa esfera colectiva. O primeiro em que tal acontece é “O Resto”; a intervenção dos «rapazitos do bairro», junto do protagonista, ganha relevância no sentido em que evidencia e personaliza a opinião das pessoas que o conheciam e menosprezavam. A troça das crianças vai, portanto, agudizar o sofrimento do velho senhor, conduzindo-o ao choro:

E os rapazitos do bairro juntavam-se atrás dêle, a berrarem:

_ Ó gavião! .. dá cá o pé, loiro!...

Ó «Resto»!... eu vou ao *resto*!...

(...) Até que se deitava no chão, a chorar.⁷³

Após aperceber-se dos planos de casamento da filha com o abonado Vasques e assimilando agora uma realidade ainda mais dura e solitária, as palavras de escárnio pronunciadas por um rapazito do bairro, que lhe gritou «em frente da porta, do outro lado da rua», adquirem efeitos psicologicamente devastadores:

Foi como se lhe dessem um tiro. Fugiu pelas escadas acima, a correr, alucinado.(...)

Ouvia o ruído distante da rua e uma voz dentro do crânio, que era a sua própria voz, a gritar-lhe abafada, que lhe estalava os ossos da cabeça:

_ Ó «Resto»!!!... ó «Resto»!!!...⁷⁴.

⁷² Refere David Mourão-Ferreira que o autor prefere «sugerir» a propriamente «narrar» (David Mourão-Ferreira, «Branquinho da Fonseca (1905-1974)», in *Portugal, a Terra e o Homem*, vol. II, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 197).

⁷³ Branquinho da Fonseca, *op. cit.*, p. 74.

⁷⁴ Id., *ibid.*, p. 82.

A ladainha repetidamente articulada, fonte de diversão para os mais pequenos, evolui, no íntimo de Resto, num sentido diametralmente oposto, para uma ruptura irreversível e imparável: é face a esta confluência de acontecimentos que planeia e decide matar.

Neste grupo de rapazes que troça de Resto encontramos claras afinidades com um outro bando de gaiatos (salvaguardando, novamente, a diferença no espaço), que apupa Jurro, personagem que dá nome a um dos contos de *Bandeira Preta*:

Gostava de ver os rapazitos a jogar à bola. Mas eles fugiam a gritar: _ O Jurro! O Jurro!...

Era um grito que se perdia ao longe, misturado com grandes gargalhadas.⁷⁵

Na mesma obra, há referência a uma outra personagem que é vítima de graçolas proferidas pelos mais novos: é o Professor Martins, empregado na Câmara, que tentara ensinar Pedro a tocar rabeca e fora por ele apelidado de «Lá-mi» por, segundo o protagonista, ser «um palerma» e «trazer o rei na barriga» por tocar aquele instrumento:

E quando os rapazes da rua lhe berram:

«Ó Lá-mi!

Toca-me aqui!»⁷⁶

Notem-se as expressões «.. dá cá o pé, loiro!...»⁷⁷ e «Toca-me aqui!» que parecem desafiar os visados à perseguição e ao contacto físico com os rapazes, o que provoca, com maior intensidade, os mais velhos e, simultaneamente, aumenta o divertimento dos mais novos.

Queremos ainda referir uma situação patente no conto “A Gémea”, em que o desejo futuro de conceber uma criança viria apenas preencher a satisfação de uma necessidade

⁷⁵ Id., *Bandeira Preta*, 4ª ed., Lisboa, Portugal Editora, s. d., p. 165.

⁷⁶ Id., *ibid.*, p. 22.

⁷⁷ De notar que há claras similitudes entre Resto e D. Ramon, de *Caminhos Magnéticos*, pela infelicidade, abandono familiar e desprezo social a que ambos são sujeitos. A D. Ramon chegam a escarnecer com uma expressão muito semelhante àquela com que os rapazitos ridicularizam Resto: «_Dá cá o pé, loiro...» (Branquinho da Fonseca, *Caminhos Magnéticos*, Lisboa, Portugal Editora, s. d., p. 44). Também o ocorrido com o argentino parece ser a concretização do que Resto não permitiu que acontecesse a Lucínia. No entanto, D. Ramon deseja a felicidade de Catarina e culpa-se por não ter sido capaz de evitar o casamento, apesar de

fatal para a personagem Júlio Sena, o viúvo de Leonor Maria, a gémea que fenece. O seu sonho era ter um filho mas, tendo em conta o carácter desequilibrado, intimidante, possessivo e egoísta desta personagem masculina, a imagem de uma nova vida humana surge desenraizada de favoráveis condições familiares, prestando-se a sua pseudo-existência, neste caso, a um capricho individualista.

No corpo de um outro conto do autor, algo enigmático e imbuído de uma carregada aura de fantástico, “Os Olhos de Cada Um” (CM), os filhos e netos da senhora Marta (a velha criada que, de súbito, se vê rica) herdam uma pesada obrigação que o patrão ordena à anciã, à sua partida, e serão amaldiçoados se não a cumprirem:

Mande todos os domingos pôr flores brancas na campa do meu tio. (...) Todos os domingos. E os seus filhos e os seus netos ficam com a mesma obrigação. Se não o fizerem, acontece-lhes uma desgraça e eu, se o souber, tiro-lhes as casas e as terras.⁷⁸

Para além da carga desconfortável da chantagem a que a velha senhora e os descendentes ficam sujeitos, a riqueza material, por arrastamento, é algo que adquire uma face malévola, o que nos conduz a outra ideia que Branquinho veicula nos seus textos: os valores humanos, limpos ou honestos sobrepõem-se, em grande medida, aos da abastança monetária. O tema da morte volta a cruzar-se com a criança, participando num destino muito pouco favorável.

Zonas acusou, desde logo, um escritor muito sensível a temas apresentados de forma recorrente, como a pobreza e tristeza humanas ou a morte imprevista e inusitada. Estas circunstâncias, no plano da narrativa, serão geradoras de maiores sofrimentos ao mesmo tempo que revelam uma estreita proximidade do escritor com as camadas sociais desfavorecidas, numa visão assumidamente pessimista mas, arriscamos também acrescentar, pedagogicamente conformada com a chegada do ocaso da vida.

As crianças desprotegidas que se apresentaram, particularmente em *Zonas* e *Porta de Minerva*, ilustram os pobres meios descritos, cenários pintados a preto e branco, como se anunciou no início da análise, porque transmissores e agentes de vidas vazias, sem razão

ter motivos válidos para tal. Neste ponto, Resto situa-se num plano diametralmente oposto ao de D. Ramon, cujo sofrimento se prolongará, após ter sido, por pouco, salvo da morte.

⁷⁸ Id., *ibid.*, p. 75.

nem sentido, podendo também considerar-se, como muitos jovens das narrativas do autor, seres à deriva, que encontram na rua a escola da vida.

2.1 - O tópico do feio aliado ao recém-nascido

A simbologia de inocência e pureza que está, normalmente, associada à criança é, frequentemente, subvertida nos contos de Branquinho. Um dos exemplos que podem apontar-se é a apologia do feio aliada ao recém-nascido e que consta, por exemplo, de um conto a que já se aludiu: “Um dos Casos Incríveis do meu Amigo Bernardo” (Z). O tópico incide na figura frágil do bebé colocado à porta do protagonista e é realçado através do primeiro olhar do narrador a este ser, quando ele acorda. O seu despertar denuncia um «choro fraco». Bernardo caminha para ele na penumbra, escuridão que antecipa a morte próxima da criança «tão doente, tão pequena e tão magra» que causa «medo e repugnância» ao narrador. Os adjetivos e nomes destacados (sublinhados meus) convergem claramente para o título referido, numa tendência de inversão das características que habitualmente são atribuídas à criança. Este é um pormenor através do qual o escritor dá a conhecer um traço marcante do seu estilo: o realismo, a verdade “nua e crua”, quase sempre associada ao grotesco⁷⁹. Neste caso, a pequenez e magreza do bebé (que normalmente é elogiado pelos motivos contrários) remetem claramente para a distorção física, a visão desapiedada do ser humano, em que não há lugar a finuras ou requintes, acometendo-nos para aspectos basilares do grotesco. Também a opinião do narrador, subitamente adversa à de Bernardo, contribui para vincular essa impressão de estranhamento, que a visão desconcertante do bebé suscita.

Outro exemplo que pode acrescentar-se está retratado no conto “A Prova de Força” (RT): um hipopótamo bebé recém-nascido no jardim zoológico é o pretexto para o velho e a futura esposa (que ao momento da narração é falecida) se conhecerem. A fealdade do pequeno animal é colocada em confronto com a beleza da mulher:

Era escriturário na Alfândega e conheci-a no Jardim Zoológico, num domingo, no Verão, quando estávamos a ver um hipopotamozinho que tinha lá nascido. (...) Mas o

⁷⁹ «Segundo Thomas Mann, o grotesco reside precisamente naquilo que é excessivamente verdadeiro e excessivamente real, ...» (*apud* António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 357).

hipopotamozinho era feio. E eu disse em voz alta: «Irra, que é feio!» Como uma opinião pode modificar a nossa vida! Ela olhou para mim e vi que era bonita.⁸⁰

A tácita comparação entre o animal e a mulher é já um aspecto marcadamente inusitado porém, contribuindo para uma exaltação da beleza feminina humana. O diminutivo aplicado ao animal vem também reforçar o contraste da antítese estabelecida que, estranhamente, preside ao encontro amoroso do narrador com a futura esposa.

Os dois casos apresentados constituem exemplos de uma visão subitamente inesperada da realidade, produzindo «um efeito de surpresa e estranhamento que altera o equilíbrio diurno do mundo representado»⁸¹.

No segundo conto, a beleza atribuída à mulher traidora adquire tons irónicos; o velho conta como em palavras, actos doridos, desesperado de amor e pretensa autoridade, tenta arrebatar para si o coração da esposa, acabando por desencadear a sua morte, o que sugere um lado igualmente trágico, também característico do grotesco.

3 – Pedro, Chinca e outras crianças

As crianças que agora nos propomos apresentar constituem exemplos diferentes por se distanciarem dos cenários cinzentos e cruéis a que aludimos, encontrando-se, na sua maioria, circunscritas a meios rurais ou marítimos bem delimitados e cujas vivências, mais ou menos promissoras, as farão introduzir no mundo adulto. Serão evidentes as figuras de Pedro e Chinca de *Bandeira Preta*, que consideraremos crianças-adolescentes, não se restringindo a elas a análise que passamos a apresentar. Ao contrário das crianças desprotegidas e inclusas em meios citadinos anónimos, estas participam de forma assídua e continuada nas suas tarefas e experiências, sendo de privilegiar o papel do meio em que se movem, palcos de acção bem precisos: uma vila de Viseu, no caso de Pedro e Chinca de *Bandeira Preta* ou a praia da Nazaré, na novela *Mar Santo*. Apresentar-se-ão também crianças que, embora não intervindo de forma continuada (porque se trata de contos), serão incluídas nesta análise, por revelarem imagens mais exuberantes da infância.

⁸⁰ Branquinho da Fonseca, *Rio Turvo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1997, p. 132.

⁸¹ António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 348.

No caso de *Bandeira Preta* em particular, os espaços proporcionarão climas de mistério, descoberta e aprendizagem, situações que não poderão ser rotuladas de tão ‘pessimistas’ como as que encontrámos em outras obras do autor, ainda que similarmente marcadas por episódios trágicos.

Bandeira Preta é considerada a obra de Branquinho da Fonseca que mais se liga à infância⁸². Ela é um exemplo vivo (talvez o mais brilhante) de uma presença regular de crianças no conjunto das restantes publicações narrativas, das quais Pedro e Chinca se destacam. *Bandeira Preta* é uma daquelas obras que têm causado alguma divisão junto da crítica⁸³. Entendemos tratar-se de um ciclo de contos pois, apesar de ser possível ler cada narrativa em separado, deparamos com a presença de duas personagens masculinas (Pedro e Chinca) que transitam de conto para conto e que, no global, contribuem para estabelecer uma coesão e evolução na estrutura da obra. Deste facto advém a sua distinção e hegemonia relativamente às presenças infantis de outras narrativas breves isoladas. É à sua participação continuada e evolutiva que se fica devendo uma leitura e interpretação integrais dos contos como fazendo parte de uma só história, apesar do inverso também ser possível (ler cada conto como uma narrativa isolada).

A idade de catorze anos associada ao menino Pedro só aparece explícita, de forma precisa, no quinto conto desta colectânea (“Histórias da Meia-Noite”), num conjunto de nove, o que deixa em aberto que idade seria a daquela personagem no início da acção. Concentraremos o nosso parecer, portanto, nos primeiros episódios ocorridos até este momento, pois julgamos serem esses os mais eloquentes e próximos de uma análise relativa à infância, que pretendemos desenvolver. O próprio texto assinala uma mudança

⁸² Na reedição do *Boletim Cultural* em que a Fundação Calouste Gulbenkian presta homenagem a Branquinho da Fonseca, coligiram-se alguns textos críticos relativos ao autor onde, entre outros, figuram o de António Quadros, que foi intitulado “Juventude” (refere-se este a *Porta de Minerva*) e o de Pierre Hourcade, sobre *Bandeira Preta*, que mereceu o título de “Infância” («Antologia de Textos Críticos sobre Branquinho da Fonseca», in *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI Série, nº1, reedição, 1984, p. 56). Também Manuel Poppe se refere à última publicação do autor como “O Mundo da Infância”, rotulando “Pedro Pirata” de herói, uma «criança que arrisca os primeiros passos no mundo dos adultos» (Manuel Poppe, *op. cit.*, p.155). Assinala-se ainda a opinião de Mário Sacramento que considera que esta é «a melhor obra de literatura juvenil que algum dia se escreveu entre nós...» (Mário Sacramento, «“Bandeira Preta”, contos de Branquinho da Fonseca», in *Ensaio de Domingo II*, Porto, Inova, 1974, p. 65). Óscar Lopes rotula também o último conjunto de narrativas do autor como «uma série de episódios da infância ou adolescência rural» (Óscar Lopes, «Entre Fialho e Nemésio», in *Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol.II, INCM, 1987, p. 687).

⁸³ Ver a obra já citada de António Manuel Ferreira, Capítulo 2, «As Formas da Narrativa», item 2.4, pp. 148-154, período em que colige algumas opiniões críticas sobre a rotulação genológica da obra.

na personagem, que parece revelar-se, deste ponto em diante, já mais como adolescente que criança:

Pedro, o filho dos patrões, com os seus catorze anos, tinha já uns modos de homenzinho...⁸⁴

No decurso deste ciclo de contos, assistimos à sua passagem de criança a adolescente, bem como à introdução no estágio adulto. No caso de José Orega, o protagonista de *Mar Santo*, poderemos também falar de semelhante evolução, na medida em que o jovem passa por uma experiência arriscada e marcante (perigo de morte em alto mar) que, juntamente com o “sim” amoroso entremostrado pela personagem Inês Fainó (perseguido desde o início da narração) no derradeiro capítulo, vão introduzi-lo numa nova etapa de vida. O contacto com a morte e o amor, no *terminus* da novela de inspiração marítima, aproxima o jovem pescador de Pedro de *Bandeira Preta*, cujo final é também selado pelo encontro amoroso com Lúcia e com a morte de Chinca. No conto que encerra o ciclo de narrativas, o jovem atinge a maioridade e ingressa no ensino superior: «E ele já era quase Sr. Doutor, com dezoito anos feitos e festejados»⁸⁵. Por isso, de entre as restantes composições do autor, esta poderá ser considerada aquela que melhor simboliza os tempos de infância, traçando um percurso de vida algo dilatado.

Atendendo à análise de António Quadros⁸⁶, esta perspectiva da evolução das personagens atravessa uma parte significativa da obra do escritor e não deve ser esquecida neste estudo. Como melhor analisaremos adiante, e tendo em atenção os paralelismos e “rimas” que a produção do autor *presencista* encerra, este crítico traçou uma brilhante interpretação, negligenciando a ordem cronológica das personagens nas publicações: Pedro é o menino que cresce numa vila circunscrita na zona de Viseu em *Bandeira Preta*, ingressa na Universidade de Coimbra para encarnar o estudante Bernardo Cabral no romance *Porta de Minerva*, evoluindo depois para a personagem adulta de *O Barão*. Para além de ser possível e perspicaz associar estas figuras através de traços que permitem estabelecer ligações de continuidade entre elas, esta conclusão permite-nos deflagrar um

⁸⁴ Branquinho da Fonseca, *Bandeira Preta*, p. 131.

⁸⁵ Id., *op. cit.*, p. 201.

⁸⁶ António Quadros, *art. cit.*, pp. 38-44.

fio condutor que perpassa toda a obra de Branquinho da Fonseca: um acentuado lirismo que, a par com o realismo e o grotesco⁸⁷, armam a obra.

António Quadros, num outro trabalho da sua autoria⁸⁸, ergue um inaudito e pertinente olhar sobre *Bandeira Preta* e *Mar Santo*, remetendo-nos para uma vertente marcadamente enraizada na cultura lusa: a ligação ao mar ou ao rio como sustento. Não poderemos olvidar ou dissociar desta perspectiva o envolvimento do escritor com outras produções, antologias da sua autoria, provando o seu inestimável interesse pelos motivos ligados à terra, ao mar e às gentes: *As Grandes Viagens Portuguesas* (duas séries publicadas), *Contos Tradicionais Portugueses* (também duas séries) e a adaptação do texto original de Fernão Mendes Pinto, *No Rasto do Corsário*⁸⁹. Quadros considera que *Mar Santo* é uma «verdadeira réplica moderna e popular da “História Trágico-Marítima”» em que «o mar surge (...) como um destino, algo que se teme, mas a que se está obrigado por leis de necessidade, algo que obriga o homem a lutar e a sofrer, mas algo também que o levanta acima de si mesmo, que lhe restitui a dimensão heróica, que o transcendentaliza,...»⁹⁰ e que *Bandeira Preta* é uma valiosa renovação das “epopeias vivas” de Camões, Fernão Mendes Pinto ou Bernardo Gomes de Brito. Estas duas obras de Branquinho são, pois, exemplos demarcativos de paradigmas que se espraiam e preenchem ainda fundas repercussões na alma lusitana.

A temática do mar impregna muitas das composições realizadas pelo escritor: *Mar Coalhado*, «Louvor do Sal», «Pescador», «Naufrágio» ou «O Arquipélago das Sereias» são alguns exemplos. Percebe-se o impacto deste tema no último livro de contos publicado, precisamente pelo modo como aquele se inicia, desde a situação apresentada ao epíteto do próprio título. Pedro, com seu alfange, é o “capitão” da nau *Falcão*, acompanhado por Chinca, o piloto de navalha e fiska. As armas dos rapazes, para além de, desde logo, estabelecerem a diferença de estatuto social entre eles, assinalam ainda uma intrínseca

⁸⁷ Realismo, Lirismo e Grotesco, apontadas como as três directrizes principais das narrativas do escritor, foram meticulosamente estudadas por António Manuel Ferreira, constituindo os temas de desenvolvimento da sua tese de doutoramento, publicada sob o título de *Arte Maior – os Contos de Branquinho da Fonseca*, recentemente citada.

⁸⁸ António Quadros, «Epopeia Viva, A Propósito da Novelística de Branquinho da Fonseca», in *A Existência Literária*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1959, pp. 83-89.

⁸⁹ Branquinho revelou-se «um cuidadoso leitor de contos tradicionais portugueses e de narrativas de viagens, textos que coligiu e divulgou em antologias temáticas» (António Manuel Ferreira, «Contornos da Narrativa Breve na Obra de Branquinho da Fonseca», in *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, p. 126).

⁹⁰ António Quadros, *art. cit.*, p. 86.

relação com o meio rural terrestre, que tão bem conhecem. As duas crianças-adolescentes vão assumir um papel de relevo relativamente à outra criança a bordo, Leonor⁹¹, recuperando a filosofia de Robin dos Bosques: tirar aos ricos para dar aos pobres:

Estavam na Quinta da Gândara, antigo domínio do capitão-mor, e ainda hoje a maior propriedade do concelho. (...) A presa descarregada na Azenha Velha, na fronteira da quinta do pai do capitão D. Pedro, quinta já por várias vezes também saqueada, seria depois, em hora propícia, transferida para o seu destino, que era a choupana do velho Paulo,...(...) Toda a sua riqueza eram duas cabras que levava a pastar por silvados e lameiros do rio.⁹²

Neste episódio inicial, Pedro demonstra a rebeldia de um verdadeiro pirata, ao roubar o próprio pai.

A empatia entre os dois rapazes começara logo na infância, na escola, onde um parecia complementar o outro:

Só Pedro, não por pergaminhos de menino rico, nem por terem sido companheiros de escola, mas por um natural à-vontade, categoria e qualidades que o outro sentia completarem as suas, só Pedro tratava com Chinca de igual para igual, e era companheiro desejado e conveniente.⁹³

Assim, ambos foram adquirindo um estatuto de invejável supremacia perante outros da sua idade, que dominavam, pela autoridade, força ou manha, como acontecera a Pitanga:

E tirando o cabresto da burra, uma corda áspera, de nova, amarrou-lha aos pulsos, com vagares de inquisidor, e passou a outra ponta em volta da árvore.

(...)

⁹¹ Leonor, que também acompanha o par a bordo do *Falcão*, permite-nos estabelecer nova afinidade com a personagem Teresa, de *Porta de Minerva*, no seguimento da lógica estabelecida por António Quadros, anteriormente apresentada. Considerando que Bernardo Cabral (*PM*) é uma continuação de Pedro (*BP*), Leonor representará a figura de infância que, de forma análoga, evolui também para Teresa, do romance do escritor, rapariga que fez parte do universo infantil de Bernardo e que tem um perfil de personalidade marcadamente imbuído de gostos e traços rurais, o que é também comum a Leonor, prima de Pedro (*BP*).

⁹² Branquinho da Fonseca, *Bandeira Preta*, pp. 14-16.

⁹³ Id., *op. cit.*, p. 99.

_ Uma víbora! Está segura... Arranja aí um ramo em forquilha...

(...) Chinca, com uma cara de repugnância, mas num gesto rápido, encostou-lhe o animal à pele e deixou-o escorregar para dentro.⁹⁴

(...)

_ É capaz de já ter pouco veneno. Tem estado a cuspir baba... Ou então não gosta de pele de sapo.⁹⁵

O exercício da autoridade perante outras crianças da mesma idade permite aos protagonistas uma afirmação pessoal muito particular, semelhante ao animal que defende e assume supremacia sobre determinado território, protegendo-o afincadamente como seu. Na adolescência, que os rapazes representam, sente-se a confluência desses dois grupos, o dos mais fortes e o dos mais fracos, sendo a floresta a arena de combate.

Neste episódio ressalte-se a acérrima estima na defesa dos animais por parte de Chinca: o ninho de rolas, que é a causa do castigo a Pitanga, o cão do Isaac, que morrera envenenado e cujo culpado procura ansiosamente para também punir, para não falar da morte do seu próprio cão, Leão, que suscita nele um ímpeto assassino para com o responsável.

Noutra passagem do conto “Os Anjos” (BP) é possível confirmar esta ideia de hegemonia dos dois heróis, através de alguns pensamentos que Pedro orgulhosamente observa, à medida que ouve as repreensões do pai:

Nem imaginava do que ele era capaz. Até os outros mais velhos tinham medo dele.

E saltava do segundo ramo do carvalho para o poço do rio. Bem oito metros... Só o Chinca é que fazia o mesmo ...⁹⁶

Na verdade, o par Pedro e Chinca permanecerá aliado e cúmplice numa relação de forte amizade, sentimento que, muito para além de ultrapassar as assimetrias sociais, os manterá unidos até à própria morte, que talha a vida do segundo. E, até mesmo nessa cruel circunstância, o amigo o acompanha. Poderia aplicar-se, também neste caso, o que mais adiante chamaremos de *graça da proximidade*, conquanto de desditoso final. Fica,

⁹⁴ Id., *ibid.*, pp. 112-113.

⁹⁵ Id., *ibid.*, p. 114.

⁹⁶ Id., *ibid.*, p. 42.

novamente, consumado um facto recorrente na restante narrativa de Branquinho: os valores espirituais, de amizade ou amor, sobrepõem-se aos de teor cobiçoso ou materialista.

Desde o «assalto às duas margens do rio» ou a partida ao prior da vila, patentes no primeiro conto, passando pela aventura noctívaga em que Chinca sofre a perda do seu animal de estimação, até a caça à raposa ou a diversão com Pitanga, os dois rapazes são praticamente inseparáveis.

O barco é um elemento que ultima esta união, selada com a morte na água traiçoeira do rio, personificando os perigos das muitas aventuras dos adolescentes. A Natureza é, pois, a grande mãe que ensina mas que também pode ser cruel com(o) a vida.

A Nau Falcão é colocada em relevo como testemunha da passagem do tempo na obra, enquanto narrativa una, tornando-se num símbolo da infância; é um objecto depositário de alegrias e tristezas, que acompanha os dois protagonistas do início ao final da narração, apanágio da rebeldia, da descoberta e da aprendizagem:

O barco, a velha «Nau Falcão», de fundo para o ar, mostrava o limoso das tábuas podres.⁹⁷

Nesta obra predomina uma visão alegre dos tempos de infância, embora Pedro e Chinca representem duas realidades sociais distintas: o primeiro é pobre enquanto o segundo pertence a uma família burguesa. Tal verifica-se, exemplarmente, na seguinte passagem:

O Chinca não queria trabalhar lá na Quinta da Várzea. E ainda bem. Passaria de companheiro a criado.⁹⁸

Noutras ocasiões, é veiculada uma imagem mais dura e rude de Chinca, com um percurso de vida austero e de provação. Tal faceta é apresentada, por exemplo, quando o pobre rapaz verifica que o seu cão morrera, no conto “Leão”:

⁹⁷ Id., *ibid.*, p. 205.

⁹⁸ Id., *ibid.*, p. 102.

Agora era o outro Chinca, de cara dura e sorriso amargo, que, nos seus dezasseis anos castigados de pobreza e trabalho, tinha por vezes um ricto de velhice precoce.⁹⁹

Embora a acção da narrativa se centre num facto histórico (refere-se às revoltas monárquicas (1911)¹⁰⁰ da facção que não acolheu pacificamente a instauração da república, tendo muito apoio da população rural), o narrador preferiu dar ênfase ao nome do cão de Chinca, que intitula o conto, acentuando a importância desta perda, a somar a uma existência já, e até aí, pouco promissora do rapaz.

Provando alguma imaturidade de Pedro face a Chinca, lembrem-se ainda as diferentes reacções de ambos quando decidem acorrer ao espaço de confronto entre a população e os militares, que António Manuel Ferreira comentou da seguinte forma: «... continuam as reticências de Chinca em acompanhar o amigo numa incursão nocturna pelo acampamento, uma actividade que para Pedro não passa de uma brincadeira, mas que aos olhos calejados de Chinca assume algum perigo inútil»¹⁰¹.

O carácter mais adulto e atento que se observa no comportamento de Chinca em determinadas situações coloca-se em contraste com o tom exuberante com que Pedro se afirma e assume perante ele mesmo e os outros, denunciando um excesso de confiança, auto-estima e regozijo próprios, pouco comuns ao mais velho:

O tom heróico agradava a Pedro. Chinca olhava de volta, desconfiado.¹⁰²

... Pedro segredou-lhe ao ouvido:

_ Vais?

Encolheu os ombros. O outro insistiu:

_ Porquê? Eu vou.¹⁰³

O relato das variadas experiências que envolveram os jovens, acusa um quotidiano virado quase exclusivamente para o exterior, apoucando-se a importância da escola no

⁹⁹ Id., *ibid.*, p. 82.

¹⁰⁰ Esta data aponta para a fase de infância do próprio Branquinho da Fonseca que, nesta altura, teria seis anos.

¹⁰¹ António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 156.

¹⁰² Branquinho da Fonseca, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰³ Id., *ibid.*, p. 71.

desenvolvimento do indivíduo¹⁰⁴ e valorizando-se, em alternativa, a intrusão no mundo dos adultos, causador de espanto e incompreensão mas carregado de fascinante e arriscada descoberta.

Situada na época em que foi escrita, esta obra declara uma boa dose de rebeldia e inconformidade para com os padrões de norma e obediência à instituição escolar, raramente aludida.

Assim, e apesar das diferenças entre o duo, poderemos rematar com uma elocução que ilustrará convenientemente a representatividade dos dois jovens nesta última criação do autor: em Pedro e Chinca encontramos «o arquétipo do português aventureiro, imaginoso e descobridor de mundos»¹⁰⁵.

Entre outras presenças infantis referidas ou a referir em *Mar Santo*, optaremos por abordar agora duas crianças dignas de realce. São elas os irmãos Falacho, jovens pescadores, um com oito, outro com doze anos de idade:

_ Bonitos para pôr numa bola de vidro, os peixes vermelhos – dizia o Falacho, de oito anos, já pescador de enguias e gaivotas.

(...)

_ Cinco são doze mil e quinhentos ... Outro dia apanhámos oito... – dizia o mais velho, de doze anos, caminhando ao lado do irmão pequeno, que levava a lata.¹⁰⁶

Os hábitos de vida destes jovens irmãos constituirá um protótipo do *modus vivendi* de muitos outros rapazes da sua idade, na Nazaré, cuja enraizada cultura e necessidade os atiram para a pesca como forma de subsistência.

Zé Orega, protagonista da novela, também começara a pescar com catorze anos, mas é a Chinca que poderemos aproximar mais estes pequenos; Pedro (*BP*) pesca por diversão (mais um traço de desigual maturidade) enquanto que Chinca se aproxima do estatuto destes pescadores: pesca para sobreviver.

Perante a cena das raparigas no rio (Inês Fainó, Maria Bragaia e Lúcia Lucena), que os irmãos Falacho e Zarro descobrem (capítulo VI), episódio que adiante retomaremos, há duas reacções diferentes: os rapazitos riem, revelando um traço de inocência, ao passo que

¹⁰⁴ «Capitão da “Nau Falcão”, caçador de pardais, etc., e estudante nas horas vagas...» (Id., *ibid.*, p. 73).

¹⁰⁵ António Quadros, *art. cit.*, p. 88.

¹⁰⁶ Branquinho da Fonseca, *Mar Santo*, pp. 65-66.

Zarro, já mais velho, deseja fisicamente as mulheres, lembrando os trabalhadores de *Rio Turvo*:

Os dois rapazes riam; o homem olhava com olhos de fera faminta a quem cheirou a carne.¹⁰⁷

As crianças de *Mar Santo*, embora destinadas a crescer depressa e com obrigações inadiáveis no contributo para o sustento familiar, apresentam-se mais alegres e sadias que as de espaço citadino.

Também distanciadas da primeira apreciação, ficaram outras crianças com um papel menos relevante, por exemplo, uma leda pastora (porque estava a cantar) e dois rapazes que se cruzam com António Roque do conto “O Lobo Branco” (*CM*) e que, pelas suas reacções, vão personificar o peso da crença na lenda popular do Lobo, que se alarga a adultos da aldeia:

A Pastorita era uma garota de nove ou dez anos. Quando o viu, calou-se e ficou perplexa. (...) A Pastorita, sem saber o que havia de fazer, olhava-o fixamente.

(...) Sentados do lado de fora do portão, estavam dois rapazitos a consertar uma físga. Ao verem surgir António Roque, fugiram.¹⁰⁸

Ao mesmo tempo que foca uma actividade corrente, na época, por parte dos mais pequenos, nas aldeias do interior – a nobre arte da pastorícia -, o escritor terá pretendido colocar em relevo a vincada transmissão de valores de pais para filhos, das lendas e tradições populares, de que as crianças fazem prova. A fuga dos rapazes e o embaraço da menina pastora denotam o medo, mas também traduzem uma posição contrária à do protagonista, uma imagem de inocência e de bondade (como já se aludiu, a criança tem um papel privilegiado no contacto com o divino), em oposição à de António Roque, que acreditam ser portador de força maligna.

Reforça-se, pois, em contexto rural, uma imagem da criança completamente adversa àquela que pudemos observar no espaço citadino. Esta é uma amostra contundente

¹⁰⁷ Id., *ibid.*, p. 69.

¹⁰⁸ Id., *Caminhos Magnéticos*, pp. 105-106.

de um tópico que o escritor perseguirá nos seus textos e que levará alguns jovens a procurar espaços distantes das cidades, ou mesmo retornar a eles para recordar a infância e recuperar o seu bem estar emocional. As cidades apresentam-se como espaços corruptos, poluídos por valores pouco humanos e distanciados do vigor benigno e benéfico das aldeias, vilas campestres ou à beira-mar plantadas. As crianças de *Mar Santo* a que se fez menção, apesar do trabalho infantil e da inclusão em famílias desagregadas, integram-se num meio em que o seu papel é valorizado, contribuindo para a subsistência do grupo.

Outra das crianças retratadas nesta novela é Rosita, que poderá representar o crescimento precoce imposto às restantes, pelo trabalho; numa perspectiva que se poderá também aliar ao grotesco, a pequena menina enverga o traje característico da mulher nazarena adulta:

Inês (...) ouviu a voz da avó a ralar na cozinha. Era com a bisneta, a Rosita, de três anos, que estava sentada no degrau da porta, vestida como uma mulher, as mesmas saias de muita roda, o mesmo avental bordado, o mesmo lenço na cabeça.¹⁰⁹

A pequena, numa atitude insubordinada, escapava aos cuidados da avó, ausentando-se de casa:

_ Atão isto, é uma malvada que já hoje aqui me matou! Q'andei má's de duas horas arruada a ver dela, a correr Secas e Mecas, até ñã poder má's!...¹¹⁰

À semelhança da criança que anuncia a morte da Sra. Amélia a Eduardo, de “Andares” (Z), Rosita deambula também pelas ruas, à descoberta, facto que vem alargar esse conjunto de crianças à deriva, algo comum nas narrativas do autor.

Com um papel meramente figurante, aparecem outras crianças, como as que surgem, por exemplo, no início do conto “A Prova de Força” (RT) e que incluímos neste grupo por se revelarem felizes, numa feição em conformidade com o seu comportamento habitual:

¹⁰⁹ Id., *Mar Santo*, p. 15.

¹¹⁰ Id., *ibid.*, p. 15.

Um grupo de rapazes invadiu o jardim e numa das ruas brancas de saibro começou a jogar à bola.¹¹¹

Análoga imagem é convinda em alguns pontos de *Mar Santo*:

Um bando de rapazitos, a correr, atravessou a rua e desapareceu.¹¹²

Os rapazitos, que costumavam encher a praia com seu alarido e brincadeiras, tinham desaparecido.¹¹³

A rapidez com que se evadem as crianças invoca, em primeiro lugar, a sua faceta irrequieta ou buliçosa podendo, ainda, conectar-se com a obrigatoriedade e desembaraço com que seriam solicitadas a cumprir as tarefas que lhes eram incumbidas.

Fazem-se ainda, em *Mar Santo*, referências explícitas a jogos infantis, outra forma encontrada pelo narrador para melhor caracterizar os usos e costumes do povo da Nazaré, sempre ligados ao mar:

Grupos de rapazitos brincavam na areia. À porta de uma taberna, três, atentos ao jogo, atiravam moedas de tostão contra a parede e mediam o palmo. Era um jogo sério, a «paredinha»... Mais adiante, os maiores jogavam ao eixo. Um, sentado na borda baixa da muralha; o primeiro poisava-lhe a cabeça nos joelhos e os outros formavam bicha atrás dele, curvados, bem agarrados, formando o lombo do *burro*. Eram quatro. Os que iam saltar eram também quatro e, se perdiam, amochavam eles. __ «Vai mosca!».¹¹⁴

O jogo é pormenorizadamente descrito, revelando um conhecimento profundo do autor, que lhe terá advindo da observação real de episódios semelhantes, porque nesta região residira.

Dois grupos de crianças se apresentaram, partilhando ora a alegria, ora a tristeza, porém muitos deles marcados pelo fardo de um trabalho, tantas vezes pesado. Verificamos, através das presenças infantis, a confirmação de um tópico recorrentemente insinuado nas

¹¹¹ Id., *Rio Turvo*, p. 131.

¹¹² Id., *Mar Santo*, p. 11.

¹¹³ Id., *ibid.*, p. 64.

¹¹⁴ Id., *ibid.*, pp. 109-110.

narrativas do escritor: o bem, o saudável e o alegre associados ao campo e o oposto ligado à cidade.

4 – Representações da Infância

4.1 - A consanguinidade da desgraça ou a graça da proximidade

Este subtítulo foi ponderado face à observação de duas situações distintas, prontamente ilustradas em *Zonas*, paragens citadinas: por um lado, o parentesco portador ou indutor de infortúnios, por outro, o contacto próximo de personagens que, embora não ligadas por laços de sangue, enleia relações afectivas ou mesmo de encontro da plena felicidade, que a família não proporcionou. Os elos familiares introduzem incompatibilidades na vivência quotidiana e chegam a pôr em causa a continuidade da própria vida, sustentando retratos anómalos da primeira instituição social e humana.

Percorrendo a ficção narrativa e personagens jovens fonssequianas, é legítimo, em alguns momentos, interrogarmo-nos acerca da vivência de um passado pouco feliz, referente à infância. Poderão ser os casos de Maria Paula e Eduardo¹¹⁵, os jovens do conto inaugural de *Zonas* que, sem se conhecerem, nutrem uma forte relação pela senhora Amélia, a porteira do prédio onde habitam, cuja inusitada morte¹¹⁶ vai provocar a sua aproximação. Aliás, não será apenas o sentimento de amizade que os une à idosa mas uma ligação mais profunda; na realidade, a convivência entre Paula e a senhora Amélia permitia-lhes um tipo de proximidade em que «sofriam uma pela outra como mãe e filha»¹¹⁷. Também em relação a Eduardo, «ela tinha-lhe tanto amor como se fosse mãe dele»¹¹⁸; ele, por sua vez, despedia-se dela, dizendo: «Adeus, yóvó...»¹¹⁹. A referência a

¹¹⁵ Eduardo parece mesmo ser o mais afectado com a morte da porteira: «Aquela era a única pessoa a quem tinha uma profunda amizade, um amor como se fosse a única pessoa de família que tinha no mundo...» (Branquinho da Fonseca, *Zonas*, p. 18).

¹¹⁶ A morte adquire, nesta situação, um efeito muito interessante, comparável a um *Deus ex Machina*, desencadeando acontecimentos ou tornando lúcidas verdades que até esse momento estavam ocultas, por revelar ou descobrir. Maria Paula e Eduardo encontram-se amorosamente graças à morte da Sra. Amélia, mas outros casos idênticos podem referir-se; Virgínia, de “As Mãos Frias”, vê o seu noivado chegar ao fim devido à morte do vizinho Pedro e o protagonista do conto “O Involuntário” percebe verdadeiramente a realidade da casa onde se tinha alojado através da morte do seu anfitrião, Pessanha. Tal facto propiciará também a sua aproximação de Teresa, a filha aprisionada. No conto inaugural de *Zonas*, a importância da morte no encontro amoroso é confirmada pelos títulos seguidos dos capítulos “A Morte” e “O Encontro” (Branquinho da Fonseca, *Zonas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931-32, pp. 18 e 20, respectivamente).

¹¹⁷ Id., *ibid.*, p. 15.

¹¹⁸ Id., *ibid.*, p. 17.

tais graus de parentesco (sublinhados meus) faz notar que os mais jovens construíram com a anciã uma relação idêntica à familiar, que nunca ou insuficientemente terão fruído, desde tenra idade. A aproximação entre as três personagens terá sido natural, proporcionada pelo encontro assíduo num mesmo espaço e propiciada pelas características do trio, no sentido de suprir alguma falta de afectividade que invadira as suas vidas, num preenchimento de mútuas necessidades, a todos benéfico. Nas afinidades que se foram construindo entre as três “pérolas” e ainda na postura relativa aos outros rostos anónimos da habitação, sobressai a imensa capacidade de perdão e comiseração da porteira, características que a elevam a uma humanidade invulgar, consignada nos graus de Mãe ou Avó protectoras.

Existe uma ligação análoga entre Vaz e a criada «Ursa Maior» da *Real República dos Kágados*, em *Porta de Minerva*, a quem o jovem estudante chama avó:

O Vaz levantava-se todos os dias às duas horas e esse tinha sempre almoço, chamava-lhe «minha avó» e ouvia com aparente atenção todas as intrigas da vizinhança.¹²⁰

Apesar da primeira narrativa de *Zonas* “respirar” decadência através das incisivas descrições espaciais, a inclusão daquelas três figuras neste local vem gerar uma impressão de notável assimetria relativamente à «pobre gente» que habitava no prédio e que, de forma indiferenciada, cabia naquelas «10 famílias (...) escuras por dentro e por fora», em conformidade com o espaço, e que «não tinham concerto»¹²¹ porque seriam sempre pobres e miseráveis, física e humanamente. No entanto, o final afortunado dos dois jovens (um caso muito raro nos desfechos narrativos de Branquinho da Fonseca) deixa implícito que a ligação entre eles e a porteira será fundamental para o encontro de duas vidas cujos caminhos físicos eram vizinhos mas de nada teriam valido, se não fosse aquele laço afectivo à idosa.

Testemunhas mudas e local de passagem repetidamente trilhado pelos habitantes do prédio, as escadas servem agora propósitos distintos: são a causa da morte da Sra. Amélia ao mesmo tempo que parecem denunciar inutilidade enquanto ponto de circulação: é no patamar do prédio que Eduardo recebe a lutuosa notícia e, pela primeira vez, ao contrário

¹¹⁹ Id., *ibid.*, p. 16. O uso do diminutivo confere à expressão um acentuado tom afectivo e emotivo.

¹²⁰ Id., *Porta de Minerva*, p. 32.

¹²¹ Id., *Zonas*, p. 9.

do que fazia diariamente (subir ao terceiro andar, onde morava), desce à cave, onde residia e estava agora morta a Sra. Amélia. Outra ilação se poderá retirar deste movimento no espaço: a ligação da vida e da morte à terra – “Da terra vieste e a ela hás-de voltar”¹²², sendo nesta divisão que acontece o primeiro contacto físico entre Paula e Eduardo. A primeira coloca-lhe a mão no ombro, convidando-o a retirar-se da presença da defunta («_Venha... Venha para ali...»¹²³). Neste contexto, o que para a senhora Amélia foi o fim da vida terrena, o seu retorno às cinzas, propiciará aos jovens Eduardo e Paula o renascer para uma nova vida. No caso de Eduardo, em particular, verifica-se mesmo um abandono ou ruptura totais com o passado, regenerando-se por completo esta personagem, através do amor. Nos dois últimos capítulos repetidamente intitulados “A Vida” (ulteriores a um outro, “A Morte”), Eduardo, que era mulherengo e vivia perdido no mundo, sente a natural atracção pela companhia de Paula. Finalmente, a escada desempenha o seu papel de ponto de encontro, representando, ao mesmo tempo, um passado triste mas que desencadeia a extraordinária descoberta:

«Eduardo (...) quando ia a subir a escada encontrou Maria Paula a descer com um candieiro de petróleo na mão. Vinha para fechar a porta do quarto onde tinha estado a morta. Desceram ambos, e, quando chegaram ao fundo da escada, Eduardo pediu-lhe a chave, e fechou ele a porta. Paula estava tão cansada que se sentou num degrau da escada. Eduardo foi sentar-se ao lado dela e começaram a falar, com tristeza, daquele passado em que ambos tinham existido um ao lado do outro sem o saberem... Estiveram muito tempo ali, sentados naquele degrau...».¹²⁴

É nesta noite que Eduardo sobe ao quarto de Paula, nas águas-furtadas, e contacta com os objectos por ela criados. A «cara séria e bonita»¹²⁵ que as bonecas costumavam ter carregaria o profundo sentido da transmissão para o mundo exterior daquilo que Paula desejaria que também fosse a sua vida: séria e bonita. Os “palhaços de seda” atraem as crianças e são uma forma de colocar a artesã em contacto com uma imagem esvaída no

¹²² Ao mesmo tempo que assume uma aliança com a fertilidade, «a terra simboliza a função maternal: Tellus Mater. Ela dá e tira a vida. Prostrando-se no chão, Job escreve: “Saí nu do ventre da minha mãe e nu voltarei para ele” (1, 21), identificando a terra-mãe com o colo maternal» (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 642).

¹²³ Branquinho da Fonseca, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁴ Id., *ibid.*, p. 24.

¹²⁵ Id., *ibid.*, p. 25.

tempo e que desejaria como espelho. Eduardo esboça «um sorriso agradável» ao contemplar estes objectos, sendo esse um sinal positivo e que terá remetido a personagem para um universo semelhante ao de Paula, o encontro com uma atmosfera afectiva há muito procurada e, em última análise, um acerto consigo mesmo. A entrada de Eduardo no espaço (e na vida) de Paula devolve-lhe e aviva-lhe um mundo adormecido de sonhos e sentidos existenciais.

Os dois pintando as bonecas assemelham-se, agora, a duas crianças, puras, unidas pela dor de uma mesma morte que, nesse acto, vão atenuando: «...e estiveram assim, até de manhã, esquecidos e felizes...»¹²⁶. A pintura de cor vermelha, que era aplicada ao de leve nas faces das bonecas, «para parecer de carne»¹²⁷, reforça também a paixão que nascia daquele encontro. O acto de pintar com tinta desta tonalidade assume ainda, simbolicamente, uma função quase sacramental, antecipando uma união que se perpetuará pelo tempo: «A tinta púrpura é a escrita do sangue, a que liga numa união indestrutível»¹²⁸.

O amor entre os dois jovens é um sentimento distinto e longínquo do *locus infectus*¹²⁹ da cidade e das suas «ruas tristes»; por isso, no final do conto, fica a certeza de que «casaram e mudaram daquele sítio, e começou outra história ...»¹³⁰. Parece existir uma obrigação na mudança do espaço quando se deseja começar de novo, deixando para trás ambientes, situações e pessoas que toda uma envoltura física corporiza e traz à lembrança. A felicidade parece não ser possível ou compatível com o espaço citadino, estando o campo ou os meios rurais associados à felicidade e a saudáveis recordações, tópico incessantemente recalcado nas restantes narrativas do escritor, como já se constatou relativamente às crianças estudadas.

Este será, em toda a narrativa de Branquinho da Fonseca, o único exemplo de um desfecho declaradamente feliz, abrilhantado com a fina luz de um amor verdadeiro e merecido, que se concretizou mercê da aproximação à senhora Amélia. Ele constituirá o contraponto de todas as outras histórias de amor com final desditoso, que predominam nas

¹²⁶ Id., *ibid.*, p. 26.

¹²⁷ Id., *ibid.*, p. 26. Dar vida ao inanimado, através da cor, faz lembrar a personagem Raul Vilar, escultor, de *A Loucura*, de Mário de Sá-Carneiro, que também acreditava poder dar vida às suas esculturas, residindo aí a beleza suprema da arte mas, mais do que isso, uma finalidade alucinada de vencer a passagem do tempo: «As minhas estátuas não são como as outras, meu velho, têm vida... Vida, percebes?... Em vez de fazer carne com a minha carne, faço vida com as minhas mãos. (...) Faço vida, o tempo passa sobre as minhas estátuas, não passa sobre mim...» (Mário de Sá-Carneiro, *Loucura...*, 2ª ed., Aveiro, Estante Editora, 1993, p. 20).

¹²⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 647.

¹²⁹ Este tópico foi referido por António Manuel Ferreira na obra já citada, p. 205.

¹³⁰ Branquinho da Fonseca, *op. cit.*, p. 28.

composições vindouras. Nelas, o elemento familiar, normalmente ligado à parte feminina, é um agente recorrentemente inibidor da prossecução do caminho dos apaixonados que se vêem separados, algumas vezes, por imposição de familiares. Mesmo um outro final provavelmente feliz, o de José Orega e Inês Fainó (*MS*), sustenta ocultamente uma série de sombras de um passado sensível, comum a ambas as famílias dos jovens. Esta união não chega, de facto, a concretizar-se no final, ficando apenas prometida por um «sorriso no olhos»¹³¹. O amor jubiloso é raro na narrativa do escritor, sendo um valor difícil de alcançar; os dois casos apresentados expõem duas premissas através das quais é possível aceder à dádiva da felicidade: o acaso do encontro ou a persistência.

Não apontaremos, nesta fase do trabalho, a maior parte dos jovens infelizes no amor, por estarmos, ainda, concentrados na análise das representações da infância, ficando guardada para mais tarde esta reflexão. Neste momento pretendemos, essencialmente, comprovar algo que nos parece evidente no primeiro livro de contos do escritor, e que servirá de matriz (violenta, registe-se) a outras narrativas cuja acção decorre em espaço citadino: uma visão da família francamente negativista por oposição a relações de amizade ou de aproximação entre seres que, não sendo parentes, nelas encontram autênticas fontes de bem-estar e felicidade, como aconteceu em “Andares”, entre os jovens e a anciã.

A *graça da proximidade* pode ler-se ainda em contos como a “A Estátua” (*RT*), “A Tragédia de D. Ramon” (*CM*) ou “O Involuntário” (*RT*). No que respeita ao primeiro caso, um rapaz fica sensibilizado e ajuda um idoso a cumprir uma importante missão, porque ele lhe faz lembrar o seu avô:

Tive pena dele, (...) o meu avô era assim. Contava, longamente, coisas insignificantes, mas que para ele tinham importância. Levava horas.¹³²

Apesar do evidente desinteresse do jovem pela longa história do velho doente («Mas era meu avô. E aquele cavalheiro que ali estava na minha frente, era um Albuquerque qualquer (...) Para santo falta-me alguma coisa!¹³³), acaba por se comover perante a «convicção» e a necessidade urgente de comunicar do provecto senhor, argumentos que vão diluindo o que considera ser um castigo «dos egoísmos constantes que

¹³¹ Id., *Mar Santo*, p. 173.

¹³² Id., *Rio Turvo*, p. 139.

¹³³ Id., *ibid.*, p. 139.

são a minha vida e a de todos nós». Foi na tomada desta atitude altruísta que o narrador confessou:

E na profunda satisfação e comoção desta humildade, vi naquele homem a cara risonha de meu avô e arrasaram-se-me os olhos de lágrimas.¹³⁴

Esta emotividade do narrador será fundamental numa convergência para a esfera de interesses do ancião, com um assunto pendente por resolver e que, a partir deste momento, vai suscitar o interesse do jovem, culminando o final do conto com a sua resolução. As similitudes que encontrou com o seu ente querido neste idoso foram, pois, decisivas para cumprir a missão do velho senhor, pese embora a sua morte, que fica fortemente indiciada no desfecho.

No referido conto de *Caminhos Magnéticos*, todo ele recheado de referências grotescas (de fantochização) a D. Ramon, o protagonista encontra um raro momento que destoa de todo o desprezo proveniente de desconhecidos ou, mais veementemente, da família com quem coabita: o amigo que o ampara e conduz a casa, depois de uma noite de exageros alcoólicos:

Então um amigo levantou-o (...) e, agarrando-o pelos braços, ergueu-o. (...) deixou-se cair outra vez pesadamente sobre o banco. E o amigo, com paciência, tornou a erguê-lo:

_ Vá!... Vamos para casa...

(...) E o outro, que já o tinha levado até à porta, amparando-o com o braço, empurrava-o:

_ Vá... Vê se caminhas... Ou deixo-te aqui e vais dormir à polícia.

_ Si también me dejas!...

_ Não... Vá.¹³⁵

Embora a chegada culmine com a impaciência do acompanhante que praticamente o carregara em peso («Empurrou-o para dentro da escada e puxou a porta, já farto»¹³⁶), este amigo terá sido o único a revelar alguma preocupação e atenção por D. Ramon, devendo-se tomar em linha de conta que o agastamento manifestado na derradeira atitude não será totalmente alheio a alguma falta de lucidez, também causada pela bebida. A amizade do

¹³⁴ Id., *ibid.*, p. 140.

¹³⁵ Id., *Caminhos Magnéticos*, pp. 47-48.

¹³⁶ Id., *ibid.*, p. 49.

aliado não terá resolvido, nem de perto nem de longe, os problemas de Ramon, mas contribui para revelar a face mais humana que não encontrou nas gentes do cais ou na família, mas sim neste amigo sem nome.

Na história de Filipe da Maia, a morte de Pessanha, causada involuntariamente pelo protagonista, vai libertar Teresa, a filha, de um aprisionamento físico e psicológico que se arrastaria desde longa data. Apesar de não resolver a parte afectiva de Teresa, Filipe concede à jovem um bem inestimável, o da sua liberdade, que ela própria lhe professa, nestes termos:

—Já me foi o mais útil que podia ser. Depois da cena desta noite meu pai teve um ataque e morreu. (...) Esteve em si o anjo da libertação...¹³⁷

À luz da *graça da proximidade* de Filipe àquela casa, poderá ler-se também a *consanguinidade da desgraça* até aí existente, visível numa relação de prepotência e austeridade de pai para filha, que só a morte pôde extinguir.

O comentário aos dois contos que a seguir apresentamos vai exactamente no sentido de comprovar esta perspectiva negra da relação familiar e parental que, mais uma vez, parece deflagrar acentuadamente nos meios citadinos, descentrando-se da sua função equilibrada e de preparação para o mundo adulto.

Será pertinente abrir um parêntesis para referir uma das meditações, que servirá também de exemplo a essa recorrente tendência de filosofar, observada nos contos fonsequianos, a que um jovem narrador dá voz. Para além das amarras à liberdade individual que certas instituições, como a Universidade de Coimbra, impõem ao indivíduo (o que é claramente visível em *Porta de Minerva*), também determinados valores incutidos durante a infância e que integram a educação, vão perturbar de forma preconceituosa o modo como se vê e sente o amor, influenciando negativamente o jovem Pedro de “A Minha Inimiga” (CM):

A dúvida que por vezes me puxa para trás vem só do peso de uma educação convencional. Mas os instintos que uma moral que me impuseram desde criança traz recalçados dentro de mim lutam e vencem sempre, quando é preciso que vençam. Toda a

¹³⁷ Id., *Rio Turvo*, pp. 161-162.

moral que nos ensinam, que nos pregam, que nos impõem, venerada como *essencial* (!), toda essa moral é contrária aos instintos da vida, e antinatural e hipócrita.¹³⁸

A crítica avança com ataques à religião, importando-nos, neste contexto, apenas veicular as inibições que a personagem sente em si, provocadas por essa educação que entende castradora de uma genuinidade e espontaneidade que fariam dele uma pessoa mais feliz. Estas considerações permitem-nos descortinar outra perspectiva sob a qual pode ser olhada a infância, novamente numa tónica pessimista.

Feita esta pequena reflexão, voltemos ao raciocínio que ficou por concluir. Os textos “O Resto” e “A Gémea” (Z) poderão, quanto a nós, assinar o ponto mais alto do que rotulámos como a *consanguinidade da desgraça*.

No primeiro caso, outra vez deparamos com a coexistência de personagens velhas e jovens, sendo o espaço descrito idêntico ao de “Andares” (Z); o Resto, um velho viúvo e alcoólico, vive com a filha Lucínia num prédio de cinco andares, num bairro pobre. A ocupação desta rapariga é também semelhante à de Maria Paula, dedica-se à costura, no entanto, o desfecho da sua história de amor com Vasques nada tem de afortunado. A infelicidade do velho resulta do facto de ter perdido a mulher e, em consequência disso, ter enlouquecido (embora se assinale que «agora já andava bom») e não ser tratado com o devido respeito. Na cabeça de Resto ecoa repetidamente uma frase pronunciada pelos vizinhos, aludindo à riqueza monetária do pretendente de Lucínia: «Teve sorte...». Tal afirmação vai reforçar a indiferença de todos, inclusivamente da própria filha pelo pai, a quem a jovem adolescente não comunicara os planos para o seu casamento. Resto sente-se, assim, duplamente humilhado, o que resulta na não aceitação do que para ele seria um inalterável e natural estado de coisas: «E não reconhecia a filha que tinha sido sempre triste e desgraçada como êle»¹³⁹. Resto, num acto egoísta e tresloucado, acaba por espalhar petróleo no quarto da filha, onde ela e Vasques já se amavam, e cravar porta e janelas com pregos, impossibilitando a fuga. O infanticídio cometido pelo pai (Lucínia é menor, tem apenas dezasseis anos) reflecte o desespero e a incapacidade de lidar tanto com o seu desamparo como com a felicidade da própria filha, que aprofunda e abre ainda mais a

¹³⁸ Branquinho da Fonseca, *Caminhos Magnéticos*, p. 137.

¹³⁹ Branquinho da Fonseca, *Zonas*, p. 81.

ferida da sua própria infelicidade. Resto também acaba por sucumbir, caindo «asfixiado e com a roupa a arder»¹⁴⁰.

Este é um desfecho sinistro que pinta exemplarmente a destruição humana decorrente da solidão que, um dia, o amor e a companhia de outro ser escusaram. Esta doença psicológica alastra às outras casas do bairro, «velhas e podres», através das chamas incontrolláveis e tão indomáveis quanto o sofrimento que devorava interiormente a personagem. O fogo é, pois, neste contexto, um elemento plurissignificativo; ao alastrar de forma avassaladora, devasta também, definitivamente, a felicidade ou infelicidade das partes envolvidas. A questão das relações de parentesco, que aqui se confina à de pai e filha, está minada pelo drama da perda e do egoísmo do progenitor, tomando o seu amparo de velho a dianteira em detrimento da felicidade da descendente. Aquele que é talvez o conto mais trágico e bárbaro de Branquinho da Fonseca transmite ao leitor uma visão muito própria e intensa da pobreza, da desgraça humana física e psicológica, ao mesmo tempo que constitui um belíssimo exemplar do grotesco e do soturno dos seus textos.

A personagem Resto encontrará ecos em outras figuras dos contos do autor, por exemplo, em “Jack” de *Rio Turvo*, pela premeditação e obsessão na vingança; em D. Ramon (“A Tragédia de D. Ramon” (CM)) pela infelicidade, abandono familiar e desprezo social já apontados, ou mesmo no Barão, quando este faz vir ao de cima o seu lado mais desgraçado e frustrado como pessoa.

“A Gémea” (Z) é outro conto de incontornável importância e reflexão no que toca à temática em foco. Nele, a infância e o estreito grau de consanguinidade entre as irmãs Leonor Maria e Leonor Carma são fundamentais para a exploração e desenvolvimento do assunto. Carma é a gémea que vê a sua vida alterar-se drasticamente após a morte da irmã¹⁴¹, facto que nunca ultrapassa e que a asfixia por dentro. Os momentos do *incipit* são, afinal, os que antecedem o seu suicídio, que fechará a narrativa¹⁴². Neles encontramos fortes semelhanças com as circunstâncias posteriores à morte da sua irmã gémea, exceptuando as fases do dia: antes de se deixar cair da janela, rompia a luz do amanhecer; após a morte da irmã, chegava a noite:

¹⁴⁰ Id., *ibid.*, p. 86.

¹⁴¹ «Foi só depois da morte da irmã, depois daquele dia em que soube que ela estava a morrer e em que quis ir lá para o pé, vê-la» (Id., *ibid.*, p. 91).

¹⁴² Trata-se de mais uma história em retrospectiva (circular), característica que, neste caso, intensifica e prolonga a agonia da protagonista, pois a narração é desenvolvida a partir do estado letal e irreversível a que

Sentia-se arrastada eternamente, sem fôrças e parecia-lhe que a irmã não tinha morrido, que tinha sido outra coisa, uma coisa *qualquer*, que chegava *quási* a compreender, mas não... E era dentro de tôda ela, que lhe faltava, que *sentia* só agora, (...). Ficou naquele quarto sentada sôbre a cama a olhar no escuro tudo que lhe lembrava da sua vida. Durante toda a noite aquela casa enorme envolveu-a num silêncio pesado que enterrava. E as luzes de tôdas as salas estavam acesas: não parecia de noite e era sobrenatural.¹⁴³

Note-se a longa rememoração que, em tom masoquista, a personagem discorre acerca da própria vida e que se repetirá, ao olhar os retratos de família, antes do fatídico instante. Saliente-se ainda a pertinência e profundidade semânticas que assume o verbo enterrar, nestas circunstâncias. Da mesma forma, as sensações associadas ao espaço, que parecem conduzi-la para uma dimensão fora do real, vão também reproduzir-se nos momentos que precedem o seu suicídio.

O começo do texto denuncia, prontamente, a importância das relações de parentesco patentes através dos «retratos dos pais e da irmã» expostos em cima de um móvel. Após uma noite em claro, Carma está deitada na cama do quarto onde habita, ao amanhecer. A «luz baça» que começa a mostrar todos os móveis e objectos (incluindo as fotografias de família) representa um novo acordar para a cruel realidade da protagonista. Todas as imagens mencionadas pelo narrador parecem ser as seguidas pelos olhos da própria personagem, num ambiente cinzento e inebriante que é prenunciador de morte. Vejam-se as afinidades com a passagem acima transcrita:

Carma continuava imóvel, estendida na cama, com os olhos esgazeados... Uma luz baça esfumava o quarto (...). Voltou a cabeça no travesseiro e (...) ficou a olhar com aqueles olhos parados de quem não vê.¹⁴⁴

É um *incipit* com referências à visão, ao tacto e à audição, conjugados para reforçar uma ideia de inércia, de paragem no tempo:

a personagem chegou. O fio da narrativa assemelha-se, pois, a uma fita de filme que a protagonista vai percorrendo na memória e que o trágico final deslinda.

¹⁴³ Branquinho da Fonseca, *op. cit.*, pp. 97-98.

¹⁴⁴ Id., *ibid.*, pp. 89-90. Numa tentativa de “agarrar” a vida da irmã, prestes a falecer, Carma também permaneceu «petrificada» e «suspensa» (Id., *ibid.*, p. 96).

Nos vidros cinzentos da janela batia uma chuva leve que não se ouvia e depois ficava a escorrer por eles abaixo, devagar... O céu escuro parecia encostado à vidraça... E Carma já não via nada, já não pensava, sentia-se *longe*, adormecer, desaparecer... A chuva na vidraça dava um ruído distante e dormente...¹⁴⁵

Infere-se que os próprios órgãos dos sentidos estão a “desligar”, como se de morte natural se tratasse (e que é, de facto, a desejada pela protagonista), o que se comprova pelas expressões destacadas (sublinhados meus). Há uma clara identificação (ou mesmo fusão) entre as condições climatéricas francamente desfavoráveis (no espaço citadino) e o estado de espírito da personagem, lendo-se uma transposição do físico para o psicológico:

Em todo o mundo não havia sol, não havia *ninguém* e o amolecer, aquele moer da chuva era dentro dela, dentro duma vida vazia, a repassá-la, a desfazer-se desde a alma até às casas de uma cidade escura, mole,...¹⁴⁶

O pronome “ninguém”, neste contexto, não será assim tão indefinido pois remete claramente para a ausência da irmã na sua vida, que é agora «vazia». A rotina do quotidiano, caracterizada por repetições como o «alto-falante da casa dos discos» que «tocava sempre aquela canção» ou o «Ex.mo Sr...» que «copiava à máquina»¹⁴⁷ terão acentuado na personagem uma indiferença e um alheamento que contribuíram para saturar essa vida sem sentido, um isolamento no mundo que nem mesmo a amizade de Júlio conseguiu fazer desaparecer.

É num cenário quase edénico que Carma relembra o passado, a sua infância, com contornos felizes, mas que o presente e o sentido último da narrativa vêm usurpar:

...onde estava a lembrar-se de ontem e de quando era pequena, de caracóis e de bibe, a brincar, a cantar e a dançar de mãos dadas com a irmã gémea, sempre vestidas de igual e tão parecidas que ninguém as distinguia...¹⁴⁸

¹⁴⁵ Id., *ibid.*, p. 89.

¹⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 90.

¹⁴⁷ Id., *ibid.*, p. 100.

¹⁴⁸ Id., *ibid.*, p. 90.

Assim como a cidade representara anteriormente «todo o mundo», agora a palavra “ontem” ganha a dimensão de todo um passado longínquo e as memórias de infância surgem descritas como um paraíso perdido e alegre. No entanto, consumada a morte da irmã, essa etapa da vida converte-se em pesada angústia.

A falecida deixa viúvo Júlio Sena, que sonha ter um filho. Quando olha Carma, logo que esta entra no quarto para visitar a irmã em agonia, fica obcecado por ela, por tão parecida ser com Leonor Maria. Júlio, com o seu temperamento desequilibrado, intimidante, possessivo e egoísta, quer Carma para companheira numa clara confusão de identidades pela aparência, muitas vezes denunciada no texto. Aqui se apresentam dois exemplos:

A mulher que êle tinha sempre amado não era a que estava ali a morrer com a pele seca sobre os ossos da cara, sem olhos, sem fala, era aquela que chegava agora com os olhos cheios de lágrimas, voz serena e angustiosa. Era Leonor!...

Era *ela*, Leonor !... Os mesmos olhos, o mesmo tom de voz, o mesmo corpo, tudo, tôda ela...¹⁴⁹

Tal confusão de identidade foi também anunciada pela voz da própria moribunda, ao observar a reacção de Júlio diante de Carma:

_ Sou eu?...¹⁵⁰

Mas, na verdade, para a protagonista, Júlio era o espelho da morte da querida irmã, agudizando a sua doença espiritual:

Carma olhava as flores que tinha na mão, que eram iguais às que tinha visto em volta da irmã.¹⁵¹

Tirou do bolso uma caixa com uma pulseira de pedras azues e pôs-lha no braço. Era igual a uma que a irmã tinha, talvez a mesma.¹⁵²

¹⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 95 e 105.

¹⁵⁰ Id., *ibid.*, p. 95.

¹⁵¹ Id., *ibid.*, p. 104.

Carma apresenta algumas afinidades com Virgínia, de “Mãos Frias” (RT) e a personagem Teresa, de “O Involuntário” (RT). Há em todas elas a certeza de uma existência sem sentido, a impressão de estarem a ver a vida passar, sem a viverem:

Era a sua vida abafada, subterrada debaixo de tanta mesquinhez, deste aperto das necessidades do dia-a-dia, do emprego onde não ganhava que chegasse, do vestido coçado, das outras que vivem, que respiram ao sol, que têm sol! E ela a ver a vida passar.¹⁵³

Morria asfixiada há não sei quantos anos. (...) Parece que os outros viveram e eu fiquei lá para trás... feita em pedra.¹⁵⁴

Ressalte-se que a morte é algo sempre inerente aos estados asfixiantes destas personagens, sendo também conducente a grandes mudanças, pois leva a reflectir sobre a marcha existencial.

Verificámos, ainda, algumas semelhanças entre a protagonista de “A Gémea” e Resto. Em ambos os casos há a assunção de uma realidade que vai modificar de forma determinante e destruidora a vida dos dois. A descoberta desses factos vai conduzir a uma análise introspectiva do passado de cada um, materializada na observação própria, de coisas e espaços significativos. No que a Carma diz respeito, logo no *incipit* da narração, os objectos observados, que progressivamente se tornam mais visíveis e reais aos olhos, constituem uma espécie de espelho da sua vida e mesmo da sua identidade pessoal. Ela olha para si própria e para o que tem sido a sua vida, através do espaço do quarto; é uma imagem semelhante àquela que Resto assimila quando se vê ao espelho:

Foi diante do espelho e ficou parado a olhar-se com um olhar imóvel e calmo. Passava os dedos sobre os cabelos brancos, palpava as rugas da cara, examinava-se pormenorizadamente (...). Foi à cozinha; depois entrou no quarto da filha e parou a olhar para tudo com uma grande atenção.¹⁵⁵

¹⁵² Id., *ibid.*, p. 106.

¹⁵³ Id., *Rio Turvo*, p. 96.

¹⁵⁴ Id., *ibid.*, p. 162.

¹⁵⁵ Id., *ibid.*, p. 82.

Estes momentos de observação são de fulcral importância para o desenlace de ambas as histórias. Foi a seguir a estes atentos e pensados olhares que Resto decidiu pegar fogo ao quarto de Lucínia e é também após aquela noite de insónia e de fixação nos móveis e objectos pessoais que Carma vai pôr termo à vida¹⁵⁶. A casa e os móveis representam todo um passado que personaliza e condensa a vida da personagem. Também em “O Involuntário” (RT), Teresa desabafa a Filipe, após a morte do pai:

Desculpe. Mas hoje não posso estar sozinha, tenho medo desta casa, de tudo que se liga a ela e à minha vida passada...(p. 162)

A morada aloja, pois, um conjunto de imagens que remetem para um passado doloroso e a que é difícil escapar.

No caso de “A Gémea”, novamente a morte gera morte e as relações de parentesco são, bisando com “O Resto”, causa e consequência de insólitos desfechos.

Carma desejaria, no seu íntimo, ir ao encontro da irmã, diluindo-se com a natureza, que parecia chamá-la, num misto de delírio e estranha atracção:

Queria desaparecer... desaparecer *naturalmente*, sem sentir, como fumo que se desfaz no céu...¹⁵⁷

Isto tinha sido ontem... Agora, com a chuva a bater na vidraça, como a chamar de longe, Leonor estava a lembrar-se de tudo (...) Continuava a chover, a chover, e na janela cheia de água, o céu escuro parecia um mar... O calor da febre amolecia-lhe o corpo... Ergueu-se da cama, caminhou para a janela e abriu a vidraça para lhe dar na cara a chuva que refrescava... (...) Para se molhar mais subiu acima duma cadeira que ali estava e ficou, com a chuva a bater-lhe nos pés, (...) O vento colava-se-lhe ao corpo a camisa molhada e

¹⁵⁶ Gaston Bachelard aponta a casa como o espaço congregador, onde se concentram todas as vivências do seu habitante: «a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. (...) Sem ela, o homem seria um ser disperso. (...) É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano» (Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, S. Paulo, Martins Fontes Editora, 1993, p. 26). A perspectiva de Bachelard parece relacionar-se com a vertente optimista da casa, porém, neste conto são aspectos que se reúnem para contribuir para a destruição. Assim, o espaço como lugar de intimidade e “micromundo” das personagens adquire especial importância: vai desencadear os finais trágicos que encerram as narrativas.

¹⁵⁷ Branquinho da Fonseca, *Zonas*, pp. 90-91.

gelada ... Sentiu-se desprender... E, hirta, abandonou-se, deixou-se ir para a janela, para a chuva que o vento assobiava.¹⁵⁸

O óbito da protagonista vem avivar o tema romântico da morte como libertação, o resgate de um mundo (social) que a mutila, permitindo-lhe um regresso a si, um encontro com o seu eu profundo que, neste caso, parece indissociável da vida da irmã. A natureza representa o prolongamento de uma alma ávida de grandeza, de sede de infinito, de encontro com a plenitude e o equilíbrio advindos de uma ligação sanguínea indestrutível. A chuva é o elemento climatérico que vai esbater e temperar o calor físico provocado pela febre da protagonista, incitando e estimulando o seu abandono e permitindo a diluição do humano com o divino.

O nome Leonor, comum a ambas as irmãs, vem ainda trazer a reflexão o tópico do *fatum*, de um destino que não se controla, pois que a morte de uma, arrastou a outra, como se fossem uma só.

A análise dos textos apresentados denuncia uma ampla observação, preocupação e interesse por assuntos de absoluta universalidade para o mais comum dos mortais. A resposta para a morte parece ser a própria morte, remetendo para uma clara inversão do carácter cíclico da vida e da existência, porque despoletada por circunstâncias estranhas e distantes de uma avançada idade. Mesmo a Sra. Amélia, de “Andares”, apesar de idosa, morre de uma queda nas escadas, inesperadamente.

No confronto (ou desencontro) entre as expectativas e as estranhas realidades apresentadas, reside um sentido amargo perceptível: a afectividade, a dedicação a uma causa, por mais nobre que seja, o amor, dependem invariavelmente do que de mais efémero e volúvel há na humana condição física, induzindo a radicais mudanças na vida das personagens ficcionadas.

As representações de infância comentadas remetem, numa linha de continuidade com as primeiras figuras pueris descritas, para significados e desfechos profundamente amargurados, ilustrando as relações familiares (ou a ausência delas) o cerne da desgraça dos protagonistas.

¹⁵⁸ Id., *ibid.*, pp. 108-110.

4.2 - A pureza da infância simbolizada em algumas mulheres jovens *versus* a devassidão/exploração (adolescente) feminina

No elenco feminino que desfila pelos contos de Branquinho da Fonseca resistem jovens mulheres que conservam uma aura de admirável pureza e recato. Desta fineza feminil é emblema uma castidade repetidamente insinuada, pelos mais diversos meios: indumentária, forma de ser e até objectos pertencentes a espaços amiudadamente trilhados pelas personagens. Com este grupo rivaliza uma outra classe de mulheres, de censurável conduta, constituído por figuras como Maria Lencastre, já referida, ou por adolescentes, de que é exemplo Palmira, de *Porta de Minerva*, amantizada com Vaz, estudante, desde os quinze anos. São estas mulheres que pretendemos contrapor às primeiras, com os argumentos que passaremos a enumerar.

A personagem Paula (do conto “Andares” (Z)) é, desde logo, associada ao mundo infantil, primeiramente porque ganhava a vida a fazer bonecos/as e palhaços de seda e, *a posteriori*, porque é comparada com uma criança, «não sabia mais nada»¹⁵⁹. A ocupação de Paula remete para um prolongamento ou renascer da infância, visível através dos objectos criados, mas também pelo facto de serem elaborados manualmente, um processo rudimentar que casa bem com a simplicidade da personagem, mas que não poderá, por outro lado, distanciar-se das parcas condições sociais envolventes. Tal situação denuncia uma carência social decorrente da falta de estudos ou de um afastamento da instituição escolar que pudesse ter contribuído para uma melhor colocação profissional. Paula tem vinte e dois anos e vive só, o que fará equacionar ainda a possibilidade de condição de órfã. Na comparação com a criança, acima mencionada, haverá também alusões à sua virgindade/pureza, que se reforça pelo facto de Paula ser «bonita», mas ainda não ter «gostado de nenhum dos homens que tinham gostado dela (...), ela fugia deles e não gostava nunca. Por fim já dizia que não queria casar-se»¹⁶⁰.

As descrições físicas e psicológicas de Lucínia, a filha de Resto (“O Resto” (Z)) fazem, facialmente, lembrar a mulher petrarquista indo, por outro lado, ao encontro da representação pueril, no que dela se compara a anjo:

¹⁵⁹ Branquinho da Fonseca, *Zonas*, p. 15.

¹⁶⁰ Id., *ibid.*, p. 15.

A filha chamava-se Lucínia, tinha 16 anos e era muito bonita: o cabelo dum loiro quente, os olhos grandes azuis, e um sorriso cândido.

(...) «... Mas merece, que é linda como um anjo e tem sido sempre bem comportada...»¹⁶¹

A primeira descrição transmite ainda um certo ar gracioso, que o «sorriso cândido» aproxima da meninice.

Parece mesmo ser Lucínia de “O Resto”, envergando um vestido de noiva, que aparece a Amorim de “O Anjo” (CM), rapariga «de cabelos loiros, uns grandes olhos claros e serenos (...) e uma boca em flor vermelha, que exalava um sorriso de religiosa suavidade...»¹⁶² (note-se a insistência nos mesmos elementos faciais: os cabelos, os olhos e a boca, similarmente caracterizados). Esta é, porém, uma figura estranha e com dupla face: pode ser fruto da alucinação de Amorim, descendo do céu, sob a forma feminina, o Anjo que o vem resgatar da vida, chamar e preparar para a dimensão eterna e divina a que brevemente acederá ou, num outro plano, a mulher cúmplice que participa do crime de que o protagonista é acusado e, por isso, preso. Esta dama assume, portanto, duas facetas opostas: a de mulher-anjo ou a de mulher-diabo. Deste texto emanam duas atmosferas distintas que, de certa forma, se unificam na figura feminina e fazem o conto oscilar entre os limites do real e do sobrenatural. Amorim é alcoólico e também é uma personagem aprisionada pela vida, tal como Carma (“A Gémea” (Z)), Virgínia (“As Mãos Frias” (RT)) ou Teresa (“O Involuntário” (RT)), no entanto, no seu caso, há a ideia de estar predestinado para algo. Ele é um homem de fé (“«Senhor!, és a minha força»¹⁶³), daí que seja legítima a interpretação ligada ao campo religioso. Nota-se um confronto de valores pois Amorim é acusado de roubo e acaba por matar o carcereiro da cela onde está preso. Esta teria sido a acção que lhe estaria destinada cumprir: «Foi: pisar a formiga»¹⁶⁴ desde o momento do seu nascimento; no seu entender, aquela morte era o bem que Deus desejava para si, a sua missão na terra para favorecer a humanidade («Fizeste um bem à humanidade» (p. 27). A

¹⁶¹ Id., *ibid.*, pp. 74-75.

¹⁶² Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 14.

¹⁶³ Id., *ibid.*, p. 21.

¹⁶⁴ Id., *ibid.*, p. 26.

merecer destaque, no âmbito do tema em foco, está o facto de haver uma visão da infância na hora da morte, junto às águas de um rio:

Numa grande lucidez, via *tudo*, revia toda a sua vida desde pequeno, desde o solar dos pais, grandes senhores muito ricos, que viviam na província, até àquele humilde quarto na cidade, que o escondera do mundo.¹⁶⁵

Para além de apresentar semelhanças com Carma que, antes de morrer, faz também uma espécie de *flashback* da sua vida, este remate conduz-nos ainda para a comprovação de outra conclusão já apresentada: o triunfo do bem espiritual sobre o material. É nesta certeza que Amorim reencontra a sua liberdade numa dimensão plena.

Outro rosto feminino análogo aos dois anteriores (no semblante) é Catarina, a filha de D. Ramon (“A Tragédia de D. Ramon” (CM)), com seus «cabelos doirados», branca pele e mulher distinta entre as restantes da família do argentino: «Catarina es la flor más pura!...»¹⁶⁶. Da mesma estirpe é a criada Maria dos Anjos de “D. Vampiro” (CM), comparada a criança pelo próprio, pois reage com choro à abusiva entrada nos seus aposentos, durante a noite:

_ *Saia daqui! Eu grito!*

(...)

_ *Deixe-me!*

_ *Não faças barulho. Para que falas assim? ... Não tenhas medo. Não te faço mal.*

Se me mandares embora, vou...

_ *Mas então vá.*

E começou a soluçar. Pedro sentou-se outra vez na borda do leito.

_ *Porque estás a chorar? És uma criança. (...) Minha tola, cala-te.*¹⁶⁷

Esta cena de invasão da privacidade da servente, que culmina com o «choro de criança», denuncia o medo, a ingenuidade e a impotência da mulher diante do patrão Pedro que, pela sua posição e astúcia de linguagem, vai aproveitar-se da provável solidão afectiva da criada, para a usar. A sua tristeza e aflição transformam-se em grandeza para Pedro, que

¹⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 27.

¹⁶⁶ Id., *ibid.* p. 33.

¹⁶⁷ Id., *ibid.* p. 125.

assim sente acentuar o seu domínio. A mudança no comportamento da mulher («Pouco depois a mesma voz já se tornara doce e molhada de lágrimas»¹⁶⁸) acusa uma criatura triste, moralmente frágil e carente que, rapidamente, se deixa metamorfosear e dominar pelos carinhos masculinos. Esta alteração ditará, em definitivo, a destruição da personagem cuja fortaleza e força físicas¹⁶⁹ parecem ser, literalmente, transferidas para o sedutor. A questão da subalternidade de Maria dos Anjos a Pedro mas, também, o *modus vivendi* certamente não muito aliciante da servente vão conduzir à relação de parasitismo por ele comandada, anulando a liberdade e vontade humana desta mulher, que se vê a definhando progressivamente. O próprio nome da criada reflecte um carácter bondoso, inocente e paciente, características que, como lume em estopa, alimentam o domínio do patrão que aprisiona psicologicamente a jovem.

Ângela de “A Minha Inimiga” (CM) é também uma rapariga que atrai o narrador pela sua cândida aparência, que aquele associa a alguns detalhes do espaço e do quotidiano da personagem:

A cama estava sempre coberta por uma colcha de chita azul-vivo com flores amarelas, o que dava a todo o aposento um ar de alegria e de virgindade.¹⁷⁰

Ângela morava em frente da minha janela e, além de ter um ar de vida e de virgindade que me perturbava, era a única pessoa, de entre todos os meus vizinhos, que me não mostrava antipatia (...) sempre com um sorriso sincero e afectuoso.¹⁷¹

A virgindade da jovem vizinha do protagonista é também convinda através da expressão «...mais vale um gosto que três vinténs»¹⁷² proferida por um amigo do narrador, com quem desabafa acerca das suas preocupações morais, obstáculo aos instintos da carne, causados pela observação de Ângela.

O protagonista e a jovem acabam por envolver-se, mas o surgimento de uma segunda mulher, Maria Lencastre, inquietará a relação de José Machado e Ângela,

¹⁶⁸ Id., *ibid.*, p. 126.

¹⁶⁹ As criadas jovens, que surgirão também em outros contos, representam a juventude e energia já extinguida nos mais velhos. Neste caso em particular, Maria dos Anjos representará a recuperação da força anímica do velho Lino feitor, que se atrasara, provavelmente pelo entorpecimento físico, para receber o proprietário do famoso Solar do Olmo.

¹⁷⁰ Id., *ibid.*, p. 133.

¹⁷¹ Id., *ibid.*, p. 136.

desembocando num triângulo amoroso que lembra Bernardo Cabral, Elizabeth e Kate, do romance *Porta de Minerva*.

Ângela passa a ser motivo de disputa entre José e Maria de Lencastre, que incluirá a lista de mulheres que apelidámos como devassas, porque para além de trair o marido, ela vai seduzir o narrador numa tentativa de desviar a jovem vizinha do seu caminho, receando perdê-la para ele. É pois neste conto que Branquinho da Fonseca ousa abordar um dos temas tabu na sociedade e na literatura da época: a homossexualidade feminina. Neste pressuposto estará ainda retratada uma crescente emancipação feminina, previamente descortinada, aliás, pelos exemplos de algumas jovens que já trabalham fora de casa, como Virgínia (“As Mãos Frias” (RT)) ou Leonor (“A Gémea” (Z)).

Na obra mais lida do escritor, quando fala do seu passado e das amantes que trocava com o pai, o Barão apresenta dois casos que não encaixam no conjunto de mulheres-objecto: Emília e a distinta «Bela Adormecida». A primeira merece referência nesta análise, destacando-se claramente pela sua inocência, candura e uma sensibilidade tal que a leva a suicidar-se:

_ Coitadita. Era uma criança... e estava como tinha saído da barriga da mãe. Até custa a acreditar. No fim ajoelhei a pedir-lhe desculpa... E de manhã deram com ela na presa do moinho... Mas foi só esta. As outras não se matavam... Só cabras...¹⁷³

No rol das mulheres com atributos de pureza, assinalamos ainda Leonor (“Rio Turvo” (RT)) e Virgínia de “As Mãos Frias” (RT). No último caso, alude-se à castidade da personagem pela fala de uma das vizinhas alcoviteiras que, já sob a influência do álcool, afirma:

_ Quem é o teu, agora?...

_ Não tenho.

_ Era a vergonha dos homens se estivesses ainda desconsoladinha...¹⁷⁴

¹⁷² Id., *ibid.*, p. 135.

¹⁷³ Id., *O Barão*, p. 46.

¹⁷⁴ Id., *Rio Turvo*, p. 94.

A pureza de Virgínia, porém, é desde logo indiciada pelo nome e pela forma ingênua como lida com as situações que se lhe deparam; ela é virgem em termos de fazer corpo com a vida: dá conta de que está morta, estando viva.

Leonor de “Rio Turvo” (RT), a «flor do pântano», simboliza a candura da infância entre todos aqueles homens brutos e bestiais:

— *Olá flor!* – Tinha sido um grito de pureza, um grito de naufrágio no meio daquele mar, diante daquela onda de cio e de animalidade primitiva. Os olhares de desejo com que todos aqueles homens olhavam para a fresca rapariga, transtornando-lhes as fisionomias grosseiras e brutais,...¹⁷⁵

Os trabalhadores são mesmo comparados a «um rebanho, desenraizados da sua aldeia, dos seus pontos de referência e de apoio, que são os amigos e os parentes...»¹⁷⁶. Numa atitude reflexiva e filosófica sobre as condições de vida destes homens, o narrador vai tentando encontrar justificações para aquele comportamento.

A presença feminina naquele espaço era, simultaneamente, uma obsessão e uma tortura espiritual, incluindo o próprio narrador:

Chegámos a supor que tivesse voltado para a cidade, mas a prova de que ainda estava ali, de que vivia escondida dentro das negras paredes daquele casarão era o desassossego, o alarme que andava em todos nós. (...) Aquelas paredes grossas, paredes húmidas, aqueles corredores escuros, não bastavam para a isolar. A onda do desejo, como uma onda magnética, passava através das paredes e vibrava nela, percorria-lhe o corpo, aquela carne branca e pura que nos abrasava a imaginação.¹⁷⁷

Assinale-se o contraste que é possível estabelecer entre o negro das paredes e a alvura da pele de Leonor. Aliás, expressões como «negras paredes», «paredes húmidas» ou «corredores escuros» aludem a algum erotismo, podendo mesmo metaforizar partes corporais femininas. A presumida virgindade de Leonor espicaça ainda mais o desejo dos predadores, bem ilustrada através da expressão destacada (sublinhado meu).

¹⁷⁵ Id., *ibid.*, p. 32.

¹⁷⁶ Id., *ibid.*, p. 37.

¹⁷⁷ Id., *ibid.*, p. 50.

Registamos ainda a comparação de três mulheres com o vocábulo “flor”, que se reveste da maior importância no contexto que estamos a explorar: a pureza da infância associada às mulheres - «a flor, em geral, não deixa de ser um símbolo do **princípio passivo**». Ela é ainda «a imagem das virtudes da alma, (...) da perfeição espiritual. Para Novalis, a flor era o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial; identificam-se com o simbolismo da infância e, de certa forma, com o do **estado edénico**»¹⁷⁸. Leonor de “Rio Turvo”, a *dulce* Catarina de “A Tragédia de D. Ramon”, Inês Fainó de *Mar Santo* e Maria do Guadalupe, a “Maria Francesa” (*BP*) são equiparadas a flores. Já citados excertos comprovativos desta comparação relativamente às duas primeiras personagens (notas cento e setenta e cinco e cento e sessenta e seis, respectivamente), atentemos agora na seguinte passagem, intervenção de José Orega junto de Inês, no baile do bairro de pescadores:

_ És uma flor... Hê-de-te pôr ao peito ...¹⁷⁹

No citado conto de *Bandeira Preta*, e mesmo cercada de todos os olhares desconfiados e acusadores da aldeia, a pastora é assim descrita:

_ (...) Ora vinha ela, como uma flor, a entrar ao cimo do povo, com as ovelhas adiante.¹⁸⁰

A candidez de Inês Fainó, Maria Bragaia e Lúcia Lucena (*MS*) é também evidenciada num outro episódio em que as três se banham no rio (trajando vestes brancas) e são espiadas pelos irmãos Falacho, Zarro e também Tôco, o azorotado que vai atacar a primeira:

... ouviram risos e uns gritinhos de mulheres. (...) E afastando a folhagem viram três raparigas, vestidas só com as largas camisas brancas, a correrem pela margem de areia. Traziam os cabelos soltos pelas costas abaixo. De repente, atiraram-se à água. Um arrepião de pequenas ondas encrespou a face tranquila do lago. (...) Nadavam e batiam a água com

¹⁷⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 329.

¹⁷⁹ Barnquinho da Fonseca, *Mar Santo*, p. 23.

¹⁸⁰ Id., *Bandeira Preta*, p. 158.

gestos e risos de alegria. Até que saíram do banho e começaram a correr pela areia branca e quente do sol, com aquela espécie de túnica colada ao corpo.¹⁸¹

Outro acontecimento muito semelhante ocorre em “Os Olhos Deslumbrados” (*BP*) quando o narrador procura, com Joaquim Picata, um mocho, numa gruta que dá para uma praia, onde avistam três figuras femininas desnudas:

Comecei a ouvir vozes, risos, gritos de alegria, que pareciam de mulheres. (...) Espreitei. E vi três raparigas nuas, a correrem pela praia. De mãos dadas, os longos cabelos soltos ao vento, atiravam-se contra as ondas que se desfaziam em espuma ao tocarem-lhes, deixavam-se cair, dando gritos, e vinham a rebolar até à praia, onde ficavam como desmaiadas ao sol que lhes dava uns tons doirados e cor-de-rosa.

(...) Os corpos brancos das três raparigas esfumavam-se a pouco e pouco...¹⁸²

Ambos os episódios transmitem uma imagem de candura relativa às mulheres («camisas brancas», «corpos brancos») que se fundem, em pleno, com espaços verdadeiramente edénicos – o lago e o mar - e onde o elemento água irá também desempenhar uma função depurativa, de limpidez e transparência, traduzida pela cor branca («ondas que se desfaziam em espuma», «areia branca»). É ainda muito perceptível uma sensação de liberdade e felicidade aliada às mulheres de ambos os episódios, transmitida pelos cabelos soltos e pela nudez desprovida de qualquer intenção para além do alegre e despreocupado desfrutar da natureza. Essa face pervertida está, sim, nos olhos e mentes dos observadores masculinos, cujo instinto carnal é mesmo intentado por Tôco que, no episódio inicial, tenta atacar Inês. Ambas as passagens constituem chamadas que reenviam para o Canto nono d’*Os Lusíadas*, “A Ilha dos Amores”, em que o *voyeurismo* e uma face claramente erótica encontram, também nestes casos, evidentes reminiscências¹⁸³.

Se, por um lado, a cor branca representa pureza e alguma submissão face a pessoas ou situações, sendo tonalidade translúcida que permite adivinhar as formas corporais destas mulheres, por outro lado é associada a mudanças negativas e irreversíveis nas suas vidas; o

¹⁸¹ Id., *Mar Santo*, pp. 68-69.

¹⁸² Id., *Bandeira Preta*, pp. 192-194.

¹⁸³ Inês, Maria Bragaia e Lúcia são os nomes femininos envolvidos no episódio fonsequiano; na epopeia camoniana, Lúcia é também o nome da mais difícil ninfa, a que foge a Leonardo e só se deixa apanhar após algum esforço deste.

branco representa ainda «a cor da morte e do luto»¹⁸⁴, o que se comprova em algumas das situações que vêm sendo analisadas: as flores brancas que foram depositadas à volta da gémea defunta e que pareciam iguais às que Júlio ofertara a Carma (“A Gémea”), a alvura do vestido de noiva de Catarina (a filha de D. Ramon em “A Tragédia de D. Ramon”) que ironicamente simboliza a sua transição para a infelicidade ou ainda as flores brancas que a Sra. Marta é coagida a depositar na campa do tio de Rodrigo (“Os Olhos de Cada Um” (CM)), sob pena de ser amaldiçoada para o resto da vida.

Na observância de todos estes pormenores, pode atestar-se o talento narrativo de Branquinho da Fonseca que se aventura na exploração da diversidade semântica da cor branca, associando-a ora à pureza e beleza feminis, ora à devassidão masculina, ora à desgraça das personagens.

Em *Porta de Minerva* abundam mulheres de conduta reprovável mas duas donzelas, pertencentes ao universo infantil e rústico do jovem protagonista, distinguem-se: Teresa, amiga de infância, e Marta, a filha dos caseiros da casa de campo:

Marta (...) ia agora nos vinte, rapariga desempenada e alegre, de olhos pretos que deitavam lume, lábios grossos, sacudida de vontade, requestada pelos rapazes de todas as aldeias em redor e mais inacessível que princesa real.¹⁸⁵

Encerrando o conjunto de mulheres puras, apontamos Maria do Guadalupe, a “Maria Francesa” de *Bandeira Preta*. Esta jovem, cuja história estaria guardada algures na memória do velho Tibúrcio, é severamente condenada pela população aldeã por ter ajudado um francês moribundo; apesar da sua honra ser atestada pelo padre ao noivo da jovem, a rapariga está condenada à exclusão:

_ Não penses mal, Fernão! Eu sei a verdade! A tua noiva é uma alma sem pecados...¹⁸⁶

¹⁸⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 128.

¹⁸⁵ Branquinho da Fonseca, *Porta de Minerva*, p. 294.

¹⁸⁶ Id., *Bandeira Preta*, p. 159.

Colocar a vida de um ser em agonia acima de todos os interesses políticos e pessoais custou à rapariga a desadaptação e o consequente abandono da sua terra, perdendo por completo o respeito e a dignidade junto do povo.

Nas alvas mulheres descritas, há olhares ou focalizações díspares: um que acentua a descrição da beleza do rosto, sendo os cabelos, os olhos, a pele e a boca os elementos insistentemente recalcados como componentes de encanto, que suscitam visões femininas mais cândidas e impolutas; outro, a fixa contemplação masculina, que se serve destas mas essencialmente das características físicas, dando primazia ao corpo em detrimento da face, para ressaltar a sensualidade e desejo corporal que estas mulheres despertam. Nestes últimos casos, como em “Rio Turvo”, é a observação masculina do corpo feminino que acende e abrasa as cabeças dos homens, dando uma visão erótica e libidinosa da figura feminina observada, olhar dirigido apenas à satisfação dos instintos carnaais, de um desejo sexual muito próximo do animalesco.

Aquela que julgamos poder apelidar de mulher-anjo é um ser passivo e frágil, sofrendo por imposição de terceiros e tendo pela frente uma caminhada de dolorosa aprendizagem que somente com a participação de adjuvantes, ou simplesmente por si própria, conseguirá afirmar e reforçar as suas capacidades de luta e de inconformidade.

Para além do caso de infanticídio já referido e que poderá ser o emblema da mais cruel face da criança-adolescente desprotegida e destruída, existe uma outra classe de mulher que importa estudar porque constitui, em extremo, a oposição ou o contraponto à pureza e bondade da maioria das que foram supramencionadas. Referências e retratos pouco menos dramáticos são também os de mulheres ou jovens adolescentes abusadas e exploradas fisicamente, em particular em *Porta de Minerva*.

Os primeiros exemplos de mulheres deploráveis, que já mencionámos, são a filha e mulher de D. Ramon (“A Tragédia de D. Ramon” (CM)); a primeira é caracterizada pelo narrador da seguinte forma: «Sua mulher tinha um ar mole de prostituta barata». A outra filha era apelidada pelo próprio pai como «*una cabra*»¹⁸⁷. No final do conto, D. Ramon é mesmo comparado a um animal indefeso, sendo as mulheres os seus predadores:

¹⁸⁷ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 33.

Apareceu a criada a espreitar. Ramon sentiu-se um animal cercado. E ao mesmo tempo que a empurrou para o lado, teve uma quebra de ânimo (...) ¹⁸⁸.

Seguidamente, o pobre homem vai ser sujeito à zombaria e gozo das três malvadas: a esposa, a criada e a filha, que riem descontroladamente dele. A última é, de forma comprovada, prostituta, chegando Ramon a ser confundido com um cliente, facto que suscita a indignação da filha e um sorriso irónico ao pai. Note-se como diante destas mulheres depravadas a figura masculina perde todo o fulgor animalesco e libidinoso, para se reduzir a uma criatura inferiorizada e infeliz.

No mesmo conto de *Caminhos Magnéticos* é referida uma (ex)prostituta alegadamente assassinada pelo companheiro, que a desviara «da vida», a quem traíra:

_ *E ela era a «Berloques». Levou a conta...*

_ *Pôs-lhos?...*

_ *Mas ela andava na vida...*

_ *Tá quieto!... Há mais dum ano que este calcinhas a tirou. Fê-la viscondessa, que já nem a conhecias.* ¹⁸⁹

A prostituição apresenta-se como um vício, de cariz malévolo, que a mulher não consegue ou não quer vencer, ao mesmo tempo que demole o amor masculino.

Outras mulheres adúlteras de face oculta (são anónimas e praticamente omissa a sua descrição) surgem-nos mais acentuadamente na colectânea *Rio Turvo*. A sua presença faz-se notar através de acontecimentos ou comportamentos protagonizados pelos seus companheiros. Elas representam a sombra de um passado marcante que faz eclodir sentimentos de vingança, tristeza e perpétua amargura, reflectidos no momento da narração. No conto “Jack”, Zé «Fole» é um homem que procura a vingança (morte de Jack), cujos motivos são enunciados pelo seu comparsa, «Batata»:

_ *Uma mulher que não gosta da gente, não vale a vida de dois homens.* ¹⁹⁰

¹⁸⁸ Id., *ibid.* p. 66.

¹⁸⁹ Id., *ibid.* p. 43.

¹⁹⁰ Id., *Rio Turvo*, p. 68.

A mulher adúltera desencadeia a afirmação de valores nobres por parte do companheiro, como parece querer descrever o enredo deste conto: para Zé «Fole» seria uma questão de honra aniquilar aquele homem, como se apenas ele fosse o culpado da traição. A pele humana é mesmo descrita como prémio ou medalha, mas que o traidor não vale:

E andam pra aí uns gajos com medalhas que nem um ciclista, e que não valem a unha podre deste animal...¹⁹¹

Algo semelhante ocorre em “A Sombra” (RT) e “A Prova de Força” (RT), cujos desenvolvimentos pairam à volta do motivo do adultério feminino. No primeiro conto, tendo como espaço de acção a taberna de Hilário Boga, Damião, guarda nocturno da quinta do patrão Raimundo, é focado pelos olhos do narrador e do taberneiro, ao qual causa especulação. Aparentemente, Damião deixa roubar lenha das terras do proprietário aos mais pobres, enquanto este se passeia com a mulher do criado, informação que o último dos fregueses fornece ao dono da taberna:

Então você, se roubasse a pequena a um menino como o Damião, você não andava com medo de sentir a pele furada?...¹⁹²

Enquanto se abastece na taberna de Hilário Boga, Damião limpa e carrega a sua arma, deixando a sugestão de que está a preparar ou poderá já ter levado a termos a vingança para com o patrão, o que não chega a confirmar-se. No entanto, a condição social está de novo implicada na deslealdade de Idalina, a mulher infiel, que se terá deixado comprar pelo dinheiro:

E veja o luxo da Idalina e, agora, sempre que o patrão vai pra Lisboa, lá vai ela com ele...¹⁹³

¹⁹¹ Id., *ibid.* p. 77.

¹⁹² Id., *ibid.*, p. 124-125.

¹⁹³ Id., *ibid.* p. 124.

No conto “A Prova de Força” (*RT*) é também aventado um caso de traição, já referido, em que um velho marinheiro desabafa com um jovem a sua triste história; o ancião lamenta a provável deslealdade da esposa, que terá suscitado a sua desconfiança e insegurança, mas lastima ainda mais a morte da mulher, desencadeada por tais suspeições:

Nem tinha provas de que ela fosse amante do tal capitão...¹⁹⁴

Nestes casos em particular, é transmitida uma visão culturalmente protectora e protegida da mulher, que é tida como parte inócua, nos casos de adultério. Pelos exemplos apresentados, acentua-se ainda uma visão nitidamente negativa do casamento.

Os companheiros destas mulheres são seres acabrunhados e moralmente derrotados, consequência destas leviandades. Assim, podemos, desde já, concluir que dois rostos de homem se entremostam nos contos de Branquinho da Fonseca: o homem solitário que se equipara ao animal, sedento e obcecado pelo prazer carnal e o homem comprometido ou casado, que a mulher humilha e despreza com atitudes imorais. Este cenário permite ainda traçar um rosto de mulher pouco cumpridora das regras sociais, amoral, causando a destruição da felicidade masculina.

Outra mulher de virtudes dúbias é Maria Lencastre (“A Minha Inimiga” (*CM*), infiel ao marido e que terá induzido a jovem Ângela a actos homossexuais, episódio a que já nos referimos.

Análogo tabu levantado pelo escritor é a pedofilia que, embora fique por consumir, se insinua no ciclo de contos *Bandeira Preta* em “Os Olhos Deslumbrados”:

Eu subia às árvores com agilidade, como quem mostra uma força muscular digna de admiração. E foi numa dessas ocasiões que caí e feri um joelho, custando-me a caminhar. D. Almerinda receou que eu tivesse partido a perna e mostrou um grande carinho por mim, sentou-se no chão ao meu lado, beijou-me, apertou-me contra o peito e quando a dor me passou e insisti que já podia andar, ela teimou para que eu ficasse mais tempo a descansar. E, com as mãos em travesseiro, deitou-se no chão, sobre a relva, à sombra. Mas eu estava com medo de que viesse alguém e nos visse ali.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Id., *ibid.*, p. 134.

¹⁹⁵ Id., *Bandeira Preta*, pp. 187-188.

Parece ser claro o convite da adulta ao envolvimento corporal com o jovem narrador que denuncia exactamente essa intenção na última frase transcrita. A atitude de fuga advém do respeito pela D. Almerinda mas, essencialmente, do medo de serem vistos por outras pessoas, o que pressupõe comportamentos menos correctos.

Outros exemplos poderíamos ainda somar aos que já destacámos, como a prostituta que aborda Amorim no final do conto “O Anjo”¹⁹⁶ (CM) ou ainda as mulheres devassas, convidadas do Barão ou do pai mas, para finalizar este conjunto, vamos centrar-nos em algumas figuras femininas de *Porta de Minerva*.

No romance de Branquinho da Fonseca, a par do ambiente estudantil coimbrão, focam-se determinadas situações que permitem caracterizar socialmente algumas mulheres. Os estudantes parecem ter uma posição privilegiada na cidade, onde se impõem pela negativa:

Pagaram, incluindo a gorjeta e uns apalpões à criada; mas como estavam bêbados, não se importava, que assim já não era falta de respeito.¹⁹⁷

Parece advir dos estudantes uma certa autoridade e prepotência, que a sociedade aceita pacificamente. Esta criada não se incomoda com os abusos dos academistas, apenas porque eles estavam bêbados, o que seria um hábito. O papel submisso mas também devasso da mulher observa-se, especialmente, nos casos de adolescentes que deixam amantizar-se com os estudantes, contra os valores familiares instituídos:

Na Baixa, diz-me o Valentim da cerveja que o pai da garota andava à procura do Alpoim para o matar. (...)

_ É um crime, uma criança que não tem dezasseis anos. (...) Dizem que já estava abocanhada.¹⁹⁸

Esta rapariga vai ser cobiçada por outros estudantes como uma espécie de cobaia que todos pretendem experimentar:

¹⁹⁶ «Sentou-se num banco, ao lado de uma prostituta, que lhe disse: “_ Vens triste, amorzinho?... Queres que te console?...”» (Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 26).

¹⁹⁷ Id., *Porta de Minerva*, p. 129.

¹⁹⁸ Id., *ibid.*, pp. 144-145.

_ E estás a ver onde ela foi cair, naquela jaula de feras...¹⁹⁹

(...)

_ Vais ver a *bicha*?

_ Que bicha?

_ A pequena do Alpoim. (...) Viver entre aqueles canibais que parece que não vêem uma mulher há um ano, é um perigo... até para um homem...

_ Mas ela é assim coisa tão afinada?²⁰⁰

Palmira é outro exemplo de adolescente perversa que se amantiza com Vaz mas prontifica-se a traí-lo com Bernardo, que diz amar:

_(...) Veste-te.

(...)

_ (...) Julga que uma mulher tem de amar toda a vida o mesmo homem?... (...) Mas com o Manuel não foi... Gostei dele mas eu era uma criança, tinha quinze anos e aos quinze anos a gente julga que amar é outra coisa.²⁰¹

Nas palavras da jovem e no episódio em geral, prevalece uma ideia de sinceridade nos sentimentos da rapariga, contudo fica evidente a sua iniciação sexual precoce. Tudo leva a crer que, por se tratar de estudantes universitários, as raparigas se entregam, esperando um futuro melhor ou mesmo uma libertação das opressões paternas e familiares, como denunciou o anterior caso. Vaz vai engrossar a lista de homens feridos por amor:

Compreendia agora (...) que aquela rapariga era para ele mais do que uma amante vulgar, era alguma coisa na sua vida. (...) Não, não podia perdoar-lhe. (...) Sentiu uma impotência tão irremediável que lhe vieram as lágrimas aos olhos. Aquele homem, que todos temiam pela sua força serena e pela sua audácia, estava agora ali acabrunhado, enrodilhado como um trapo, sem vontade, numa apatia de vencido. (...) Era um aniquilamento completo.²⁰²

¹⁹⁹ Id., *ibid.*, p. 145.

²⁰⁰ Id., *ibid.*, p. 155.

²⁰¹ Id., *ibid.*, p. 177.

²⁰² Id., *ibid.*, p. 173.

O mundo da prostituição encontra-se também retratado no romance através do estabelecimento da D. Gracinda: um primeiro andar em que surgem «no cimo da escada duas jovens em *toilette* de cerimónia, vestidas de seda, uma de vermelho outra de branco»²⁰³. A descrição continua:

Subiram e pararam à porta de sala cheia de gente, estudantes e raparigas muito pintadas, com longos vestidos de seda que lhes tapavam os pés e lhes davam o ar de aves do paraíso (...). Sentado ao lado da porta, estava o Alpoim a conversar com duas mulheres, uma quase velha, outra com ar obscuro e decadente.²⁰⁴

Um último exemplo que pode aventar-se é o da lavadeira que vai mudar a roupa ao quarto de Bernardo e que claramente se insinua a ele:

_ Ó senhor doutor, tem uma cama muito fraca... (...) Até lhe fica mal. Isto não aguenta... Deus me livre!

E deu uma gargalhada surda, provocante.²⁰⁵

Em todas estas referências a mulheres puras ou devassas, parecem abundar as últimas, concorrendo para um cenário de infelicidade masculina, em que muitas delas trocam os valores sociais e moralmente correctos pelos bens materiais. Note-se que as mulheres puras se associam, de forma mais regular, ao espaço rural e as devassas ao citadino, atestando, mais uma vez, a cidade como espaço de corrupção e miséria ao passo que o campo ou os espaços agrestes se revestem de um outro encanto e busca da felicidade, associada a um passado feliz.

Em grande parte das mulheres estudadas, foi possível observar um tratamento pouco saudável da relação familiar. Muitas figuras feminis surgem aprisionadas, sem possibilidade de serem elas mesmas, transmitindo a ideia de que, apesar das condições sociais determinarem a nossa forma de ser e de estar, a luta essencial que o indivíduo trava é a da identidade individual, em contexto familiar. As funções domésticas surgem bastante

²⁰³ Id., *ibid.*, p. 38.

²⁰⁴ Id., *ibid.*, pp. 38-39.

²⁰⁵ Id., *ibid.*, p. 20.

associadas às figuras femininas, sendo o espaço do lar complexo e aterrador, cheio de repressões e opressões, quer físicas, quer psicológicas.

4.3 - A figura do palhaço em *Bandeira Preta* e alguns traços autobiográficos no contexto da infância

Gaston Bachelard afirma que «é necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz»²⁰⁶; em idêntico tom, Álvaro Pina refere que os «narradores são, mais do que instrumentos, ou “agenciamentos”, dum protagonista ou de um drama, um elo de ligação entre a obra literária e o mundo real...»²⁰⁷.

Tanto o título da última obra de Branquinho da Fonseca, como o teor da situação com que é estreado o primeiro conto de igual nome, patenteiam ou descerram o motivo da pirataria adaptado ao tempo do escritor e mesmo às suas reminiscências de infância. Existem, pelo menos, quatro referências nesta colectânea à localidade de Mortágua, de onde é originário²⁰⁸. Ainda que no plano ficcional, a conjuntura apresentada remete-nos de imediato para os navios de piratas ou a estirpe dos portugueses que descobriram o mundo, dando uma imagem esplendorosa destas crianças e, concomitantemente, imortalizando um período mítico em Portugal. O “livro de bordo”, a que também se faz referência no início do conto, representa um pormenor de memória e identidade das embarcações, de valor inestimável, um documento histórico de viagens e emoções vividas. Da mesma forma, a presença desse escrito nesta composição literária (ou a própria narrativa) invoca um passado precioso ao autor, repleto de uma exultante comoção sentida com os tempos de infância, momentos que se deixam imbuir de nostalgia mas, essencialmente, de glória, personificada pela postura triunfal de Pedro. Como já se referiu, o livro é símbolo de vida,

²⁰⁶ Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos, Ensaio sobre a imaginação da matéria*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1989, pp. 1-2.

²⁰⁷ Álvaro Pina, «A Herança Realista de Branquinho da Fonseca», in *Realismo e Comunicação, Ensaios de Teoria e Crítica Literária*, Cacém, Edições Ró, 1981, p. 72.

²⁰⁸ Eis os exemplos: «... os franceses tinham passado em Tondela, virados a Mortágua.» (p. 146); «... começou a ouvir-se muito fogo em Mortágua...» (p. 147); «os Franceses, depois de quatro dias bem surrados, recuaram para Mortágua...» (p. 150); «O padre teimava que isso havia de ter sido lá para Mortágua,...» (p.157). Outras vezes, há alusões a Viseu, que remetem para uma localização coincidente com esta mesma localidade. Ao fazer a distinção entre o espaço de “Os Olhos Deslumbrados” e o dos restantes contos, António Manuel Ferreira conclui: «...a história passa-se nos Açores, havendo, portanto, uma radical mudança de espaço em relação aos restantes contos, cujas histórias se desenrolam em espaço serrano, situado entre Coimbra, Aveiro e Viseu, isto é, na região de Mortágua» (António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 268).

vida que se manifesta aqui em múltiplas faces: a vida do autor através das personagens; a vida das gentes do campo, suas crenças, hábitos e preocupações; a vida que se anima e realiza através de exuberantes cenários de natureza bela, colorida e estimulante, enfim, a vida dos elementares anos da existência, que a escrita imortaliza.

Num ensaio sobre o poema em prosa dedicado a Branquinho da Fonseca, José Maria Rodrigues Filho concentra-se na análise de vinte poemas publicados sob o pseudónimo António Madeira, nos três anos em que o escritor se encontrou ligado à revista *Presença*, como fundador e colaborador. Este estudo sublinha a comparência de uma figura que encontra alguns ecos na narrativa fonssequiana, o palhaço (e o espaço circense), «representação metonímica do “eu” em auto-análise»²⁰⁹. Esta figura, já de si dupla, no plano da narrativa permanece ainda mais pejada de significações de que o duplo, a máscara e a cissiparidade do eu modernistas não podem distanciar-se²¹⁰. Esse jogo de “dupla face” é explorado também na mudança brusca entre o esperado e o inusitado²¹¹, como acontece no texto «Triunfo», que apresenta como figura central um acrobata; numa condição de divertida dormência, o público aclama a queda e só depois apreende a tragédia, transformando-se a expectativa e o suspense em horror, pelo desfecho de morte²¹².

Para além de esbarrar com a questão da pseudonímia, este elemento, o palhaço, vai ainda ao encontro do mundo esconso da infância e, portanto, de todo o teor ou carga lírica que ela possa revestir. “Bandeira Preta” encontra pontos de contacto com textos como «Triunfo», «Palhaçada» ou «Pirataria». Nesta última composição, e como afirma José Maria Rodrigues Filho, «ganha espaço a temática das grandes navegações» onde o eu se metaforiza em «ilha», cuja «interioridade» e «isolamento»²¹³ buscam projecção num sujeito que, através do tema da viagem, procura a sua identidade. Pedro, a bordo do *Falcão*, encetará também a descoberta do mundo e de si próprio, ao mesmo tempo que,

²⁰⁹ José Maria Rodrigues Filho, «Branquinho da Fonseca, o “poetaprosador”», in *forma breve* 2, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2004, p. 129.

²¹⁰ «A geração órfica deixara-nos uma série de representações do artista, sob a forma ora do *clown* futurista, ora do *dandy* decadente e bizarro, ora do poeta “fingidor”...», retomada, como se vê, por este escritor (Clara Rocha, «O Rosto do Poeta na Poesia da *Presença*», in *O Cachimbo de António Nobre e outros ensaios*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2002, p. 71) .

²¹¹ Como atesta Rosa Maria Goulart, os contos de Branquinho da Fonseca vivem essencialmente da sua «surpresa narrativa», traço que começou a manifestar-se já nas composições líricas do escritor (Rosa Maria Goulart, «Rumos da Narrativa Breve: Sophia e Branquinho da Fonseca», in *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, p. 118).

²¹² Clara Rocha refere ainda que a revista *Presença* foi «Herdeira de certas imagens obsidianas de *Orpheu*, como a do palhaço, a do saltimbanco escarnecido pela multidão que o não compreende...», o que se observa justamente neste poema em prosa, em que o acrobata quer revelar o seu valor (Clara Rocha, *art. cit.*, p. 48).

²¹³ José Maria Rodrigues Filho, *art. cit.*, p. 129.

enquanto imagem do autor, lhe permitirá reencontrar-se nas suas origens, percebendo-se de forma mais completa e sedimentada. Neste sentido, a obra será um espelho do autor, reflectindo a sua vida através de um olhar alicerçado na experiência que o tempo lhe concedeu.

Neste texto inaugural de *Bandeira Preta*, confrontam-se duas gerações: a da infância, por Pedro e Chinca e a da velhice, pelo velho Paulo, aposentado artista de circo. O idoso transmite aos rapazes duas das virtudes que presidem à velhice: a sabedoria e a calma:

E, na imaginação, via o halo de luz que o velho irradiaria no seu tugúrio, os olhos serenos e luminosos, as barbas brancas, e já ouvia aquela voz tranquila e bem pausada...²¹⁴

O velho Paulo é apontado como sábio por Pedro, por já ter corrido mundo e saber muitas coisas, desejando ouvir as suas histórias de saltimbanco. O ermitão desvaloriza tal facto, argumentando que o mundo dos novos é que é grande, numa clara alusão à descoberta e aos sonhos que uma superior longevidade lhes reserva. Fica explícito o confronto entre o tempo vivido do velho (que faz do mundo pequeno) e o que está por viver pelos mais novos (que o torna imenso):

_ Muitas coisas que não valem nada. Gosto de ouvir os rapazes como vocês... para quem o Mundo é grande. Correr-lhe as estadas e fazê-lo pequeno... Depois tem de se parar num sítio qualquer, a lembrar e a sonhar, para o tornar a fazer grande.²¹⁵

Em relação às questões de Pedro, o velho Paulo distancia-se das respostas objectivas e claras, aludindo à pouca maturidade do jovem:

_ (...) Tu ainda não sabes, mas também tens as tuas vaidades...

(...)

_ Acredita em Deus?

_ Podia responder-te que não, para ser verdadeiro em relação à ideia que tu tens de Deus. A minha ideia é diferente. És muito novo para a compreenderes.²¹⁶

²¹⁴ Id., *Bandeira Preta*, pp. 18-19.

²¹⁵ Id., *ibid.*, p. 20.

²¹⁶ Id., *ibid.*, p. 23.

Há duas vivências em confronto na apreensão da realidade que separam o idoso do jovem, verificando-se uma clivagem na interpretação e compreensão de assuntos como a vaidade ou a religião. Prova desse desencontro entre as esferas de alcance do velho e do jovem está a asserção de Pedro, transmitida pelo narrador, antes de abandonar o casebre:

A conversa com o velho não tinha dado em nada e já não dava.²¹⁷

O circo, mundo de alegria, de viagem pelo desconhecido e capaz de potenciar certas capacidades humanas, retrata ainda, nas narrativas do escritor, a condição social dos intervenientes em que, tacitamente, muito se reflecte. Aquele que representa uma atmosfera de profundo júbilo e distração para as crianças, é também a face da pobreza, da incerteza e mesmo do desespero do artista, como o acrobata de «Triunfo».

Mais do que qualquer outra coisa, o contacto com o velho Paulo faz pensar num trajecto humano, que reflecte aprendizagem e capacidade de análise sobre o meio circundante, numa perspectiva muito própria. Por isso, e apesar de ser possível identificar a personagem Pedro com o escritor (pela localização da acção, o modo como são descritos locais, situações ou mesmo a dedicatória aos próprios filhos), é ao velho ermita que se poderá atribuir uma personificação de Branquinho da Fonseca. Duplamente disfarçado, ele tenta olhar para si mesmo através da sua derradeira obra de ficção, numa espécie de *rendez vous* íntimo. O encontro entre Pedro e o velho «Paulo», nas primeiras páginas do ciclo de contos, coloca o sujeito criador em confronto com a imagem de um passado admirável, que o tempo levou mas que a obra presentificará ao longo dos tempos.

Aliada à actividade circense, invocada em algumas narrativas do escritor, está a música, elemento lírico por natureza. Participando desse universo de fantasia infantil, as melodias surgem, algumas vezes, associadas a personagens masculinas como factor de preenchimento afectivo ou tentativa de busca de alegria. Lembre-se, por exemplo, o caso de D. Ramon (“A Tragédia de D. Ramon” (CM)) que recorda com pesar a sua profissão de músico («tinha vindo à Europa numa orquestra de tangos»), na saudosa cidade de Buenos Aires e, num gesto de carinho, abraça a viola, sublimando nesse objecto a sua infelicidade:

²¹⁷ Id., *ibid.*, p. 24.

...tocou e cantou até que, sem voz, (...) caiu para um canto, a chorar, abraçado à viola.²¹⁸

Recorde-se ainda Chico Melena, de “Rio Turvo” (*RT*), tocador de guitarra que animava algumas noites dos trabalhadores da pista de aviação:

... ao atravessar o pátio, ouvi uns acordes de guitarra e o meu guia apressou-se a explicar-me que era o «Chico Melena».

(...)

Dentro do barracão tocavam o fado. O «Melena».²¹⁹

A tocata da Tuna, para o Barão, simboliza também o encontro com o seu eu mais íntimo e recalcado, que através da dança vai libertando. A música é o mote para uma série de comportamentos desregrados que fazem ascender o seu lado mais emocional.

Também José Orega, no fecho da novela *Mar Santo*, de que é protagonista, perante o sorriso promissor de Inês Fainó, se passeia pela praia, tocando harmónica, numa felicidade só:

Saltou para a areia e desceu até à beira da água. Foi andando pela orla molhada (...) Meteu a mão no bolso das calças e tirou a harmónica. Uma funda alegria irradiava da sua expressão serena. (...) Mas nem reparava para onde ia, a ouvir a surdina da sua toada favorita...²²⁰

No contexto de *Bandeira Preta* em especial, assinala-se a pertinência dos instrumentos musicais na atraente descoberta dos sons pelos rapazes (Chinca na pouco harmoniosa tentativa com o clarinete do velho «Paulo» e Pedro com a rabeca) que, ao mesmo tempo, proporcionam aprendizagem.

O «antigo acrobata e palhaço de grande circo» tocava para recordar o passado:

²¹⁸ Branquinho da Fonseca, *Caminhos Magnéticos*, p. 47.

²¹⁹ Id., *Rio Turvo*, pp. 23 e 37.

²²⁰ Id., *Mar Santo*, pp. 175-176.

_ Não te lembras do que ele disse uma vez? Que naquela música tornava a viver o que tinha passado?...²²¹

Outra personagem de “Os Olhos Deslumbrados” (*BP*) apela ao universo infantil do narrador participante, pela sua descrição. A música que ouvia surge como um traço marcante na rememoração desse homem:

Zé Surra, o moleiro, (...) era um homem feliz, sempre alegre, com a cara, o chapéu e o fato polvilhados de farinha, como um palhaço. (...) vinha a tocar na sua gaita de beijo uma melodia simples que ainda hoje me parece estar a ouvir, como um som encantado.²²²

Tal como aconteceu com o velho Paulo, há também uma ligação do moleiro à música. Ambas as participações surgem aliadas à presença de crianças-adolescentes, exercendo os instrumentos e melodia deles emitida uma arrebatadora atracção para os jovens. Neste contexto, a música funciona como uma espécie de rótulo vinculativo de identificação dos mais velhos.

O gosto pela música, para além de ser um traço relacionado com a infância, também se sustenta no estabelecimento de laços afectivos com um passado ou entidade feliz, no contexto destas narrativas de Branquinho da Fonseca. Por outro lado, o fascínio que o narrador de “Os Olhos Deslumbrados” (*BP*) nutre pelo animal de estimação do moleiro, um mocho, ao ponto de querer um igual para si, remete ainda para uma acentuada ligação afectiva aos animais ou a uma natureza (exótica), funcionando como prolongamento da afectividade originária da família ou meninice.

O tema da infância pode vislumbrar-se nos mais recônditos pormenores desta obra, através das personagens, da natureza como recordação melancólica, fascinante ou desafiadora, da figura do palhaço, das melodiosas impressões que nos envolvem num estado de inocência e descoberta que autentica o sentimento.

²²¹ Id., *Bandeira Preta*, p. 17.

²²² Id., *ibid.*, pp. 188-189.

4.4 - Outras representações da infância: as moradas da memória

Entendemos como representação tudo aquilo que descreve, prefigura ou ilustra a imagem de determinada ideia, objecto ou assunto. Foi nesta convicção que julgámos poder incluir nesta análise passagens que remetem para o universo da Infância, diferentes das que já apresentámos.

De uma forma muito peculiar, os excertos que seleccionámos evidenciam, no domínio da psicanálise, imagos, ou seja, «projeções de uma imagem ou de uma lembrança da infância sobre uma pessoa ou um objecto»²²³, observadas pelos narradores e pelo próprio autor, em última análise. Assim, dos singelos mas significativos exemplos, colhemos representações que nos transmitiram alguma ternura e apego ao que é nosso, de Portugal.

No início do conto “A Única Estrela” (CM) traça-se um quadro bonito, simples mas acolhedor, da vila costeira onde o narrador se vai recolher por alguns dias. Descreve, de seguida, a casa do pescador onde ficará alojado, desta forma:

Era uma casa de bonecos. Todas as da aldeia eram assim, pequenas e iguais, o que dava ao conjunto um ar tão simplificado que até parecia artificial.²²⁴

O tamanho e a ligação observados na disposição das casas enleva o sujeito observador para o universo de infância: é o próprio narrador a afirmar que «era uma casa de bonecos», por ser pequena mas também por sugerir um calor humano, de aliança e amizade entre as moradias e seus habitantes. Assegurando e confirmando a réplica aos tempos de menino está outra sua frase:

As casitas brancas ajuntadas ao pé da água, (...) deram-me uma sensação alegre e primitiva. Compreendi a vida simples e verdadeira.²²⁵

²²³ J. Almeida e Costa e A. Sampaio de Melo, *Dicionário da Língua Portuguesa*, 5ª ed., Porto, Porto Editora, 1982, p. 779.

²²⁴ Branquinho da Fonseca, *Caminhos Magnéticos*, p. 222.

²²⁵ Id., *ibid.*, p. 222.

O narrador, perante o cenário descrito, parece estar a sentir-se de novo uma criança, sendo evidente a tónica emotiva, quase poética, no seu discurso.

Relembramos, para finalizar, o monumento quixotesco que vai envolver e invocar um sonho de infância do narrador de “Os Olhos Deslumbrados” (*BP*):

...vi aparecer o Zé Surra, (...). Vinha do moínho, cujas velas brancas a andar de roda lá no alto do monte, pareciam um brinquedo de criança.²²⁶

Desta feita, representa-se o moinho com o movimento giratório das velas como um «brinquedo de criança», numa imagem de recordação apazível e atractiva ao narrador, uma metáfora dos objectos de infância, bem como da brincadeira e emoções a ela inerentes.

Com estas imagens encerramos o capítulo relativo à criança, infância e suas representações, onde reunimos, tão amiúde quanto possível, em quadro densamente povoado por figuras de algumas gerações, retratos de meninos e jovens adolescentes, espelhos de uma realidade ampla e complexamente construída. Estes factores, argutamente conjugados, redundaram em leituras transmissoras de um misto de beleza, saudade, amor e introspecção.

²²⁶ Id., *Bandeira Preta*, p. 188.

Capítulo 2 : Olhares sobre a Juventude e suas representações

Introdução

Eis-nos perante o tema de grande força da narrativa de Branquinho da Fonseca. Reiterando uma opinião que António Manuel Ferreira expressou na conclusão do seu mais longo e amudado estudo sobre aquele escritor *presencista*, na narrativa predominam «personagens cujos traços essenciais sinalizam a existência de uma personagem-síntese»²²⁷, apontando-nos precisamente para esta torrente de jovens em construção que vão aparecendo ao leitor. As personagens jovens constituem, de longe, o grosso aglutinante das restantes presenças ficcionais, com especial pendor para os narradores, geralmente juvenis, movidos por algum episódio marcante do passado, que desejam partilhar.

O adulto não parece ter seduzido o escritor pois representa já um estado imóvel e não evolutivo, destituído de sonho e realização, motivos que se deparam vivamente aos olhos do jovem. Nesta linha, mesmo o velho (genericamente falando), que a seguir se estuda, é a imagem de um passado cheio de recordações, que se coloca numa posição de esforço para a compreensão de si próprio no presente, em função desse tempo ido. Assim, e ainda recorrendo ao âmbito conclusivo do trabalho de António Manuel Ferreira, Branquinho da Fonseca caracteriza os jovens das suas narrativas da seguinte forma: «São tudo pessoas que estão em combate e em sonho. O adulto talvez seja o que já passou – não interessa já, não é? (...) Há uma plenitude na juventude, há outra força, há uma realização permanente. O jovem ou o adolescente estão a realizar-se, o homem adulto realizou-se...»²²⁸. O jovem investe-se de um dinamismo insatisfeito, que procura avidamente explicações e adaptações definitivas, justificadas com as constantes mudanças de espaço que o fazem confrontar-se com novas pessoas e condições. As mulheres, muitas delas já

²²⁷ António Manuel Ferreira, *Arte Maior: os Contos de Branquinho da Fonseca*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 408.

²²⁸ Branquinho da Fonseca, *Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1936, *apud* António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 408.

mencionadas no capítulo precedente, apresentam-se, em grande número, com um perfil jovem, embora a sua movimentação no espaço dependa de factores que divergem dos que dirigem as personagens masculinas.

Mais do que percorrer e analisar as personagens jovens que povoam as narrativas, pretendemos ainda traçar configurações de juventude que transpõem essa dimensão. Coimbra é, sem dúvida, um importante símbolo da Juventude (como também da decadência) na obra de Branquinho da Fonseca: uma juventude ficcional, real e mesmo emblema do Portugal de meados do século passado. A juventude é expressamente convinda no romance do escritor, que apresenta a vida de um estudante de Direito em Coimbra, abordando, concomitantemente, questões sociais, históricas, políticas, literárias e pessoais, que desembocam numa exímia caracterização da realidade transposta para a ficção. Embora um pouco menosprezada e negligenciada, cremos ser esta uma obra de interesse e demarcação inquestionáveis para o enquadramento e compreensão das restantes criações do autor. A representação da cidade ou da pioneira instituição de ensino superior portuguesa configuram imagens diversas e profundas, passíveis de análise a partir dos textos literários em questão.

As participações jovens prendem-se profundamente à vertente lírica que percorre a produção contística ou de maior fôlego do escritor, tão responsável pelo pronunciado teor autobiográfico da mesma. Se encontrámos nos Românticos o grande pendor para o sentimentalismo que acha no amor ou no seu desencontro um tema angular para as suas ficções (daí que as personagens juvenis sejam o ponto forte dessas narrativas), também nas composições de Branquinho se verifica uma ampla exploração dos sentimentos, porém aliada a outros ingredientes. Os jovens surgem, normalmente, solitários, buscando uma senda ou direcção nas suas vidas, partindo quase sempre de um acontecimento de destaque no seu passado, que se traduz em busca da verdade e aprendizagem pessoal.

Rematamos com o tratamento do tema da juventude em *O Barão*. Esta personagem, que tantas e tão variadas análises já motivou, é também um ser ainda à procura do seu caminho. Nesta figura emblemática e polifacetada da narrativa de Branquinho da Fonseca, poder-se-á descobrir a confluência dos três estádios em estudo: a infância, a juventude e a velhice, como procuraremos demonstrar.

1 – Ventos de transição – jovens errantes pela vida

1.1 - O retorno ao passado – um eterno recordar

O conto é, por excelência, um género centrado no passado e nele se concentra a maior parte da narrativa de Branquinho da Fonseca. O tempo ido é, muitas vezes, o ponto de partida, a estratégia ou condição *sine qua non* para a elaboração da ficção escrita. Esta janela temporal associa-se a um dos traços definidores da geração da *Presença*: «a confissão ou transposição imaginativa da análise introspectiva»²²⁹ que, inequivocamente, influenciou a prática literária do escritor que estudamos.

Neste contexto, urge assinalar a importância da presença de alguns narradores homo e autodiegéticos nas narrativas fonséquianas. A perspectiva do jovem relator na apresentação dos factos assume relevância, na medida em que «por força dessa posição de ulterioridade em que normalmente decorre a narração (...), o narrador reconstitui artificialmente o tempo da experiência, os ritmos em que ela decorreu e as atitudes cognitivas que a regeram, ao mesmo tempo que abdica da prematura revelação de eventos posteriores a esse tempo da experiência em decurso»²³⁰. Ao tempo da narração, o sujeito enunciativo e participante já filtrou devidamente a informação, projectando no texto uma subjectividade que, por um lado, traduz uma visão algo distanciada dos factos e, por outro, reflecte uma evolução na forma como olha para si próprio. Um considerável número de textos concentra-se no «eu-personagem em acção» em detrimento do eu-narrador, partindo sempre de uma postura auto-reflexiva. Esta atitude é suscitada pelo encontro com outra(s) personagem(ns), que vai proporcionar uma vivência específica, permitindo a interiorização de uma lição de vida, nem sempre conclusiva. Verificámos que *Rio Turvo* é a obra que apresenta mais textos relatados em primeira pessoa, a saber: “Rio Turvo”, “Um Pobre Homem”, “A Prova de Força” e “A Estátua”. Pertencendo a outros volumes, “O Passageiro de 2ª Classe” (Z), “A Minha Inimiga” e “A Única Estrela” (CM), *O Barão* e “Os Olhos Deslumbrados” (BP). Todos estes contos são narrados por jovens que se focam num

²²⁹ António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1975, p. 1091.

²³⁰ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra, Almedina, 2002, pp. 260-261.

acontecimento passado e é sobretudo nestas histórias que nos apoiaremos para definir a tal «personagem-síntese» que se evidencia.

Os casos de “O Passageiro de 2ª Classe” (Z) ou *O Barão* levantam algumas dúvidas no que respeita à rotulação dos respectivos narradores. Carlos Reis, baseado nos estudos de Genette, define a expressão «narrador autodiegético» como «aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história»²³¹. De modo enfático, a mais conhecida obra do autor tem causado alguma controvérsia nesta questão; por exemplo, segundo Rosa Maria Goulart, o inspector é um narrador homodiegético, enquanto «testemunha atenta às reacções do *outro*»²³². No entanto, adiante, constata que mais do que um mero contador, o funcionário público acaba também por se ir autocaracterizando, através das vivências com a personagem. Assiste-se, deste modo, à «penetração no mundo do outro e desnudamento de si próprio (...) tarefas em que cada vez mais uma vai implicando a outra»²³³. O Barão é o pretexto necessário à revelação particular do inspector, desencadeando uma exposição pessoal quase involuntária.

Quanto ao conto de *Zonas* mencionado, e como a seguir tentaremos argumentar, o narrador participante não constituirá unicamente a personagem central, uma vez que nos parece que o universo diegético acaba por concentrar-se, afinal, na figura do médico que o jovem advogado encontra no seu trajecto ferroviário. O próprio título do conto “O Passageiro de 2ª Classe” indicia como personagem principal o doutor Jardim de Castro, numa arguta lógica de comutação entre a classe dos passageiros no meio de transporte e o *status* social e político do médico que, no *explicit* da acção, se reveste de contornos conclusivos. Estas são também razões a acumular às que brevemente indicaremos para corroborar a tese de que este conto de *Zonas* anuncia raízes fundadoras de *O Barão*.

Na retrospectiva nostálgica do sujeito narrador, confronta-se o “eu” dos factos passados (marcantes) com o do momento da narração, propiciando o julgamento de si mesmo e do mundo que transmite através de considerações que embute na descrição dos acontecimentos, num tom acentuadamente filosófico. Um dos contos onde mais claramente se observa esta tendência é “Rio Turvo” (RT), do qual extraímos, a título de exemplo, as seguintes passagens:

²³¹ Id., *ibid.*, p. 259.

²³² Rosa Maria Goulart, «*O Barão*, uma narrativa lírica», in *O trabalho da prosa – Narrativa, Ensaio, Epistolografia*, Braga, Angelus Novus Editora, 1997, p. 3.

²³³ Id., *ibid.*, p. 5.

Vou contar coisas que talvez pareçam exageradas ou absurdas às pessoas que não tenham andado por estes meios sociais ou que não sejam capazes dos pormenores de imaginação que lhes poderiam dispensar tal experiência.²³⁴

Neste estado de espírito está o drama do homem moderno (...), tem a inquietação dos caminhos a andar, caminhos que são os seus mas onde lhe ergueram muros. (...) Os ideais bastam para viver! (Eu, um materialista histórico, a dizer isto!) Sem ideias é que não é viver.²³⁵

Nestas tiradas, para além das reflexões sobre a trama social e humana, note-se a predominância do mesmo tempo verbal (ver sublinhados meus) que traz o narrador para o presente, o que acontece, aliás, em outros excertos de idêntico tom filosofante. O tempo actual, em que dá azo aos seus pensamentos, contrasta com o pretérito imperfeito que abunda na descrição do passado, como se atesta, por exemplo, nesta afirmação retirada de “A Única Estrela” (CM):

Estávamos ambos desesperados de solidão.²³⁶

Os narradores, ao reconhecerem ainda as mudanças operadas pela passagem dos anos, neles e nos outros, mergulham na complexa hibridez dos seus sentimentos presentes, numa desorientação temporal, que a recordação ora aviva, ora distancia:

Lembro-me bem de tudo, como se fosse ainda ontem. (...)

... neste momento estou a ver-me e vejo-a também a ela, e nem ela já existe nem eu, como era nessa ocasião. Parece-me que foi ontem mas e ao mesmo tempo sinto uma distância indefinível que me faz sofrer amargamente como se fosse um verdadeiro esquecimento ou um desprezo que me fizessem sentir por ela, contra a minha própria vontade.²³⁷

²³⁴ Branquinho da Fonseca, *Rio Turvo*, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 1997, p. 19.

²³⁵ Id., *ibid.*, p. 20.

²³⁶ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 226.

²³⁷ Id., *Rio Turvo*, pp. 133-134.

O sofrimento deste jovem arrasta-se pelo período que medeia entre a acção e a narração, funcionando o tempo, não como atenuante, mas como carrasco.

Ao mesmo tempo que descrevem a experiência vivida, os narradores vão acusando perspectivas de si próprios e do meio circundante, através de pensamentos ou reflexões que denunciam, no momento da produção escrita, uma análise mais consciente dos eventos. Retirados de um universo algo vasto, apresentamos outros extractos que comprovam a mesma tendência filosofante:

O homem não deve tomar tudo tão a sério, não deve procurar responsabilidades, como se mais ninguém fosse capaz delas. É a ridícula mania de que somos insubstituíveis e indispensáveis.²³⁸

Ser grande, na vida, é, muitas vezes, um acaso, um calhar do jogo que é a vida.²³⁹

Por que se luta, então, para conquistar um caminho que se sabe que não é o nosso? Somos nós próprios que traímos a nossa vida.²⁴⁰

As interrogações sobre a existência denunciam essa procura de um ideal que cumpra os anseios pessoais, que se perseguem pelas pegadas textuais que os jovens vão deixando. Em boa parte dos contos acima mencionados, o narrador é, por excelência, o assunto do enredo diegético, acusando um ser em construção.

Paradoxalmente, no conto “A Única Estrela” (CM), a escrita funciona como sonda introspectiva mas também como confissão expansiva, que mitiga a dor do sujeito:

...quero dizer que vou escrever pela mesma razão que algumas pessoas choram e por que a dor, por vezes, parece que fica mais pequena depois de se contar. (...) Publico-a para ter a impressão de que a conto a muita gente, a mil, a um milhão de pessoas, e que todos têm pena dela como eu. Assim, deixará bastante de ser meu esse sentimento: passará a ser universal e os sentimentos universais são muito fáceis e trazemo-los em nós sem darmos já por isso...²⁴¹

²³⁸ Id., *ibid.*, p. 105.

²³⁹ Id., *ibid.*, p. 145.

²⁴⁰ Id., *O Barão*, p. 39.

²⁴¹ Id., *Caminhos Magnéticos*, pp. 219-220.

A escrita “universalizará” e refreará o pesaroso sentimento de amargura, na medida em que será repartido e partilhado pelo público leitor.

Os jovens narradores evidenciam a importância dos casos narrados, em particular como sendo preponderantes na demarcação e continuação da sua senda. A nostalgia do passado e desses episódios constitui um marco inigualável no seu percurso, que insistem em recordar, tantas vezes em exercício masoquista, que a letra, para além do pensamento, testemunha e adensa. O acto da escrita, podendo ser um escape depurativo no sujeito enunciator, cumpre ainda a função do «eterno recordar», como se mencionou no título, revelando uma personalidade-padrão presa a um passado que revive ardentemente no agora e cujo esquecimento, presente ou futuro, é tarefa árdua ou mesmo impossível.

Tanto o “eu narrador” (distanciado dos acontecimentos) como o “eu participante” (situado como personagem) transpiram a evidência de um só ser em metamorfose, periclitante entre o seu discernimento e a verdade do mundo.

1.2 – O campo revitalizador em oposição à cidade poluta e decadente

«A muralha protege a povoação em toda a volta, para não deixar sair nem entrar nada. Não deixar entrar a civilização nem sair o ar estranho e primitivo do velho burgo».²⁴²

O tópico “A Cidade e o Campo” mergulha-nos em uma dualidade literária já antiga. Inicialmente, as descrições de ambos os espaços não careciam de se afirmar com base no confronto: «o sentimento do “campo”, que se revela através dos poetas dos Cancioneiros medievais, e até das novelas de cavalaria, é (...) *imediato*; (...) os grandes frescos citadinos, pintados por Fernão Lopes, testemunham um sentimento *imediato* da “cidade”, a que é (...) alheia a preocupação de estabelecer comparações com a vida campestre»²⁴³. A partir do séc. XVI, porém, esboçava-se a fundação de um tema que viria a consagrar-se um dos grandes da literatura: o contraste entre a cidade e o campo. Com Sá de Miranda, vincula-se

²⁴² Id., *ibid.*, p. 180.

²⁴³ David Mourão-Ferreira, «A Cidade e o Campo», in *Dicionário de Literatura*, 3ª ed., 1º vol., Porto, Figueirinhas, 1973, p. 178.

a «apologia do campo» à «defesa da liberdade moral»²⁴⁴ não alheia à influência da *aurea mediocritas*, a «doirada mediania» das *Odes* de Horácio, ideal que iluminou e adquiriu expressão, posteriormente, em composições de outros poetas árcades como Correia Garção ou Nicolau Tolentino. O tema toma-se de contradições no Romantismo e Pré-Romantismo e é no dealbar do Modernismo que revistas como *A Águia* presidem a uma mitificação do «campo», desigualmente continuada. De um modo geral, a inspiração poética e literária parece estar mais associada ao bucolismo dos refúgios campestres, de solidão e isolamento, impulsionadores da criação.

No caso da errância juvenil ilustrada nos contos de Branquinho da Fonseca, estes dois ambientes adquirem uma importância fundamental. O carácter benigno do rural, associado à juventude e ao regresso à infância, por oposição ao maléfico citadino, aliado à depressão e ao pessimismo, são insistentemente recalcados, estando disseminados por toda a narrativa.

Referindo-se à criação artística, António Quadros faz a seguinte asserção: «para compreender o caso dos artistas de uma maneira geral, é necessário ir às raízes mais profundas das suas obras, o «porquê» ou o «como», e daí percorrer o caminho seguido até essas obras»²⁴⁵. Cremos terem sido influências determinantes para a repercussão deste tópico na obra de Branquinho da Fonseca as vivências infanto-juvenis e o estado adulto do autor que, à semelhança do que acontece às personagens que circulam na maior fatia da sua obra, se alternam entre o campo e a cidade. O contista é proveniente da vila de Mortágua, pertencente ao distrito de Viseu, mencionado em algumas narrativas, e frequentou o ensino superior na cidade de Coimbra, caracterizada de modo disfórico na sua ficção. Ainda que madrinha da sua emancipação literária, a urbe coimbrã terá estabelecido uma mudança nada promissora na sua vida, porquanto a sua formação pouca ou nenhuma aplicação teve nos seus desempenhos profissionais posteriores. O mesmo se verifica com Bernardo Cabral, o estudante protagonista do romance cuja formação nada de útil representa para si. Assim, não só no campo literário como também no real, o imaginário do autor parece ter ficado impregnado de fortes laços à vida simples e popular das aldeias, vilas rurais ou litorais (que conheceu e habitou), o que cedo tomou expressão nas suas primeiras

²⁴⁴ Id., *ibid.*, p. 179.

²⁴⁵ António Quadros, «Saroyan poeta, sobretudo poeta», in *Modernos de Ontem e de Hoje*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1947, p. 141.

composições poéticas. Esta será uma das que exemplarmente transmitem essa enérgica ligação à terra:

*Eu sou lá dos montes
que medem o céu,
sou das frias serras onde primeiro o sol nasceu
e onde os rios são apenas fontes.*

*Sou donde as árvores falam
a língua que eu conheço,
onde de mim sei tudo
e do resto me esqueço.*²⁴⁶

A força deste motivo está bem patente no cômputo da sua produção literária mas, restringindo-nos apenas à narrativa, percebemos, logo a partir da sua primeira colectânea de contos, a caracterização negativa e opressora que confere aos meios citadinos, frequentes em *Zonas*. A cidade e as suas ruas são escuras, as casas velhas e podres, exalando odores desagradáveis, aspectos em harmonia com a miséria e tristeza das gentes de “Andares” e “O Resto”. Tanto que a felicidade do casal que se encontra amorosamente, no primeiro conto, não se coaduna com aquele sítio, emblema de um passado sombrio, que urge abandonar. Também Coimbra, em *Porta de Minerva*, se representa em moldes semelhantes:

Vinha, sem se saber se das paredes viscosas se do chão, o cheiro desagradável das ruas pobres e sujas.²⁴⁷

O Dr. Jardim de “O Passageiro de 2ª Classe” (Z) não é mais do que um dos rostos dessa corrupção citadina que concebe e cala o crime. A cidade é um meio asfixiante²⁴⁸ que obriga o indivíduo a uma apatia de indiferença atormentada que, no caso de Carma (“A Gémea”), culmina mesmo em suicídio. Em “O Anjo” (CM) Amorim é um pobre homem

²⁴⁶ Branquinho da Fonseca, «Poema do Mar e da Serra», *Litoral*, nº 3, 1944, p. 266 *apud* António Manuel Ferreira, *op. cit.*, pp. 270-271.

²⁴⁷ Id., *Porta de Minerva*, p. 37.

²⁴⁸ De um modo geral, os espaços fechados da cidade opõem-se aos abertos do campo.

que a cidade ocultou da verdadeira vida («... revia toda a sua vida desde pequeno, desde o solar dos pais, grandes senhores muito ricos, que viviam na província, até àquele humilde quarto na cidade, que o escondera do mundo» (p. 27)) e Lisboa constitui, para D. Ramon, a frustração de uma existência desamada pela família e amigos que só lhe aviva as saudades da sua terra natal, na Argentina (Buenos Aires). Para Pedro, o “D. Vampiro”, a cidade acarretou a doença e, para Paulo, “O Conspirador” revolucionário, a presença na capital portuguesa é sinónimo de detenção.

Também naquela que é considerada a obra prima do autor, *o Barão*, podemos ler uma clara oposição entre o campo, representado pelo senhor da Serra do Barroso e a cidade, personificada pelo inspector, proveniente de Lisboa; embora partilhando momentos de mútua emoção, os dois protagonistas parecem nunca se encontrar plenamente, sendo frequente o choque entre a personalidade, os desejos ou ideias de ambos. No entanto, quando inveja o palácio do anfitrião, o narrador confessa também que a calma que o envolve contribui para completar o panorama ideal, permitindo-lhe o encontro com a sua essência:

Viver o tumulto das grandes cidades e depois o silêncio, a solidão desses paraísos abandonados há muitos anos, onde entramos com não sei que inquietação, como quem desembarca numa ilha desconhecida... Ah! Isso, sim, é que me dava outras possibilidades de ser, de compreender e de ir pelo meu caminho.²⁴⁹

O rumo que Régio, convicto, tomava no seu «Cântico Negro» é o que aspiram achar estes jovens fonséquianos. Para o inspector, a atracção pelo campo é sinónimo de uma vida que não está ao seu alcance, porque se encontra escravizado a regras que contemplam o dinheiro como forma de sobrevivência, às quais já não consegue escapar:

O espírito manda-me quebrar estas algemas que trago nos pulsos e ir para os montes, vaguear entre as coisas da natureza, a vê-las com o deslumbramento de quem começasse a vida em cada dia. As flores, os bichos, o Sol, a chuva, as fontes, as árvores, as aves, o azul do céu, as nuvens brancas que o vento leva lá ao longe, o mar, ah! Tudo isso!... Mas falta-me não sei que força, não sei que convicção...²⁵⁰

²⁴⁹ Id., *O Barão*, p. 39.

²⁵⁰ Id., *ibid.*, pp. 39-40.

O narrador é a imagem da luta entre a realização, dada pela liberdade do campo, e a frustração das normas da cidade em que vive. O êxtase com que fala dos elementos naturais, ao jeito de Caeiro, confirma esse malogro, essa negação de si mesmo.

Em análogo tom, o jovem narrador de “A Minha Inimiga” afirma:

Quando saía era só para passear pelos campos, pelas aldeias dos arredores da cidade. Purificava-me. Não tenho vivido no campo por isso ele ainda tem para mim qualquer coisa de renovador.²⁵¹

Também o narrador de “A Única Estrela” confessa:

... sentindo-me cansado de Lisboa, pensei que me faria bem ir passar algum tempo a uma aldeia sossegada. (...) As grandes cidades fatigam muito, porque a vida é mais individual e longe da natureza. Vive-se isolado. Nas pequenas terras de província toda a gente se conhece. A aldeia é familiar, vive-se em sociedade. (...) Mas nas cidades cada um vive como se estivesse sozinho, porque anda no meio da multidão. A distância da natureza também nos enfraquece. (...) Ora na cidade as ruas são de cimento, nem se vê a terra e as casas muito altas emparedam-nos do sol.²⁵²

Ao afirmar que «a distância da natureza (...) enfraquece», o narrador atribui-lhe poderes de revitalização, que elementos como o sol propiciam e que é impossível desfrutar nas cidades. A acentuada diferença entre o campo e a cidade é também certificada através do romance coimbrão, onde há um claro contraste entre a higiene da casa de Bernardo, na vila natal, e as de Coimbra. Nestas últimas, o pouco zelo evidencia-se através de utensílios domésticos ou das criadas, que aí trabalham, ao serviço dos estudantes. Recolhemos três exemplos: o primeiro dando conta do brio da habitação de campo que acolhe Bernardo em período de férias, os dois seguintes referentes a casas de estudantes em Coimbra, a primeira das quais, ocupada pelos praxistas de Medicina (cuja empregada se assoa ao avental²⁵³), a segunda, a afamada e emblemática *Real República dos Kágados*:

²⁵¹ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 136.

²⁵² Id., *ibid.*, pp. 220-221.

²⁵³ «_ Nem os selvagens pretos da África fazem isto... Coitadinho!?... E assou-se ao avental» (Id., *Porta de Minerva*, p. 63).

Era tarde quando foi para o quarto. Os móveis antigos, de boas madeiras enceradas, o asseio irrepreensível e o bom gosto em todos os pormenores faziam um ambiente acolhedor e sereno.²⁵⁴

Carregavam-lhe na cabeça para baixo, e estava com a cara já dentro do balde, que tinha um cheiro repugnante. (...) E metiam-lhe outra vez a cabeça para dentro do balde, que exalava um cheiro intenso a fezes.²⁵⁵

Mas quem mandava era a criada, a «Ursa Maior», a quem bastava, como bandeira para se impor ao respeito, o avental enodado e sujo e o chinelos de ouro sapateados no vaivém da casa toda.²⁵⁶

Também o pai de Bernardo, comparando a Coimbra da sua geração com a actual (do filho) afirma o seguinte:

_ O meio era melhor, puramente académico, sem chaminés de fábricas...²⁵⁷

O desenvolvimento económico veio desfigurar e despersonalizar a cidade, aspecto que merece a atenção e condenação de um homem proveniente de meio rural, que acompanha a evolução da urbe.

Outro lugar comum da narrativa fonsequiana através do qual é possível assinalar as diferenças entre a cidade e o campo é a taberna. Vejam-se dois exemplos: a «taberna quase subterrânea» onde D. Ramon se refugia, na qual «entrou e foi sentar-se a um canto, sem dar as “boas-noites”» (p. 40), é um ambiente degradado, sombrio, arrastado pela música de «um marinheiro de guitarra ao peito» que os frequentadores ouvem em «silêncio religioso», interrompido pela notícia de um crime no exterior. Ao invés, uma outra taberna de campo, no conto “Jurro” (*BP*), é «iluminada», com «vozes e gargalhadas» vindas do seu interior e Jurro, ao entrar, diz «_Boa noite»; apesar de só obter resposta do taberneiro, o leitor sabe que este cumprimento foi ouvido por todos os presentes cujo mutismo se deve,

²⁵⁴ Id., *ibid.*, pp. 52-53.

²⁵⁵ Id., *ibid.*, p. 61.

²⁵⁶ Id., *ibid.*, p. 32.

²⁵⁷ Id., *ibid.*, p. 52.

tão só, ao carácter especial (estranho) que esta personagem assume no contexto da narração.

Em consonância com o que se pode verificar em “Rio Turvo” (RT)²⁵⁸, numa tendência que se manifestara já em anteriores composições, em “O Involuntário” (RT) insiste-se nessa concepção do campo como local de saudável e profícua evasão, em contraste com a cidade:

A cidade é artificial. Só o Sol e as árvores é que nos dão a nossa posição entre as coisas do mundo.²⁵⁹

Os espíritos pobres nunca se libertam da ilusão e do mito das cidades. (...) Conheço muitas pessoas que já não são capazes de sentir a vida de uma árvore, tanto o seu espírito se ressequiu e fechou. Outros, quanto mais a vida os calca e amarfanha, mais se abrem para a natureza, para as árvores, para os montes e para o céu. Ou para os animais.²⁶⁰

Viajava, viajava, fugindo das cidades, vagabundeando por aldeias e montanhas.²⁶¹

Longe das urbes, o indivíduo liberta-se de uma série de constrangimentos ou preconceitos. A permanência entre a solidão do campo e todos os elementos naturais que o revestem, concede a Paulo, o conspirador, a clarividência essencial para a definição de caminhos futuros, tal qual o apóstolo Tomé perante a evidência da ressurreição de Cristo:

Paulo só conhecia as solidões modernas: o quarto de aluguer e a multidão das cidades no meio da qual se anda tão só que nos sentimos longe de nós próprios. Mas essa não é a verdadeira solidão. A verdadeira é no alto de uma montanha. Porque é indispensável a continuidade que aumenta a tensão até ao limite da resistência. E aí é que

²⁵⁸ Neste conto, através das repetidas tiradas filosóficas do autor, enunciam-se pontos de vista determinantes no universo dos jovens fonssequianos e no que toca à descoberta do Homem (por si mesmo), no contacto com o meio rural: «Tudo aquilo era um mundo novo. E as impressões simples e isoladas gravam-se profundamente. Era um mundo novo, onde se podia respirar um pouco de liberdade e tomar um lugar entre as coisas da natureza, reconquistando um pouco da dignidade e consciência de homem» (Id., *Rio Turvo*, p. 11). O narrador fixa-se na natureza como forma de aceder à sua profunda e pura condição, numa redescoberta e recuperação pessoais que só esta comunhão perfeita e pacífica permite.

²⁵⁹ Id., *Rio Turvo*, p. 11.

²⁶⁰ Id., *ibid.*, p. 21.

²⁶¹ Id., *ibid.*, p. 149.

começa a claridade. Paulo principiava agora a olhar a vida e as ideias sob uma luz nova. Estes dez dias de distância do mundo, metido ao canto de um casarão nocturno, sentado sobre as ruínas musgosas dum castelo, ou a vaguear por aquelas ruas desertas, tinham-lhe puxado pelos nervos e pelo espírito até onde devia ser. (...) De repente viu. E, depois de ver, compreendeu. Tinha chegado ao ponto em que se vão tomar decisões que pesam para toda a vida.²⁶²

Estes últimos fragmentos serão suficientes para demarcar um ideal básico que prolifera pela narrativa e que conduz sempre a inúmeras virtudes da natureza. Ela é a grande força motriz que leva os jovens à autoconfrontação e motiva a constante viagem. Os elementos apontados (o sol, as árvores, os montes, o céu) resumem esse cosmos de alforria onde palpita a vida e o bem-estar essenciais ao Homem. A liberdade física e espiritual não poderá jamais dissociar-se desta realidade: só um espírito liberto pode ser sensível ao esplendor das coisas belas e naturais.

Quando se sente aprisionado no acampamento dos trabalhadores da pista de aviação, o topógrafo narrador de “Rio Turvo”, para quem a «cidade (...) não trazia boas recordações»²⁶³, observa, para lá das janelas, um mundo desejado, o das montanhas que pareciam distanciar-se:

Ao longe umas montanhas escuras que estavam ainda mais longe do que parecia (...) a recuarem como uma miragem diante dos passos de quem caminhasse para elas.²⁶⁴

Esta personagem enforma os pensamentos e aspirações de muitos outros jovens, para quem os espaços naturais são uma libertação, como a seguir passamos a explicar.

1.3 – O tema da viagem e os espaços rurais como memórias e personalização da infância

«Os jovens que em estado de inquietação regressam ao campo (...) em demanda de uma qualquer paz que lhes permita continuar a resistir e a descobrir a vida, aproximam-se dos rapazes, como Pedro e Bernardo, cuja infância foi fortalecida pelo contacto com as forças vitais da natureza.

²⁶² Id., *Caminhos Magnéticos*, pp. 192-193.

²⁶³ Id., *Rio Turvo*, p. 10.

²⁶⁴ Id., *ibid.*, p. 26.

Circula, pois, pela narrativa de Branquinho um reiterado padrão de comportamento e um recorrente perfil de carácter»²⁶⁵.

Após atentarmos nesta reflexão introdutória, observemos como se torna inevitável estabelecer ligações entre as crianças/adolescentes e as personagens jovens pertencentes a diferentes composições. Afigura-se-nos, pois, como árdua tarefa, tentar decifrar a infância, a juventude ou mesmo a velhice em compartimentos estanques, porque se interpenetram e confluem constantemente. Contudo, o centro de atracção, onde os restantes estádios se encontram, será mesmo a juventude, polo irradiador e irradiante de força, para onde se caminha ou de onde se provém, brilho de luz mais intensa, o coração que mais pulsa no corpo narrativo global.

A primeira colectânea de contos publicada pelo autor expressa essa presença avultada de jovialidade, em rostos masculinos e femininos, embora o protagonista-narrador de “O Passageiro de 2.^a Classe” seja o que melhor esboça esse perfil de jovem que se desenhará na restante produção. A epígrafe que o próprio autor anexa ao título do conto: «*passageiro* – adj. – que passa depressa transitório; que é pouco importante», constitui, desde logo, uma espécie de sentença que esculpirá essa instabilidade no espaço, reflectindo-se também, depois, no interior das personagens.

O comboio é um meio de locomoção frequente nesta tendência dinâmica dos jovens em viagem (física e/ou espiritual), assinalando vivamente a mudança de espaço; lembrem-se os casos de Bernardo Cabral, no início do romance coimbrão, ou “O Involuntário” (RT), para além do conto de *Zonas*, supramencionado. Na óptica do escritor, o comboio parece ser o agente privilegiado, o meio eficaz e rápido de afastamento do indivíduo da sua terra natal, mutação essa que marcará o início de alguma experiência importante no seu percurso. Em “O Passageiro de 2.^a Classe”, o trem veicula mesmo outras representações importantes no âmbito das restantes composições: o tema da viagem, tão agremiado ao jovem («Quando digo «Expresso do Sul», sinto uma extraordinária sugestão de viagens com aventuras com as mais belas mulheres, pela Europa e, não sei porquê, ao mesmo tempo, pelos países tropicais com palmeiras...»²⁶⁶), a observação da bela natureza («...

²⁶⁵ António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 180.

²⁶⁶ Branquinho da Fonseca, *Zonas*, p. 47. (O tema da viagem por países exóticos, também muito presente nos textos fonséquianos é, muitas vezes, testemunhado por objectos presentes no interior das casas, como acontece em “O Involuntário” (RT), *Porta de Minerva* ou mesmo através de pessoas, aspecto muito visível em contos como “Rio Turvo” ou, por exemplo, no romance coimbrão, através da criada mulata do Dr. Cid).

ouve-se então o grande socêgo dos pinhais, dos montes, que parece que prende o comboio, (...) onde se vêem coelhos a fugir e pássaros a voar tranquilamente...»²⁶⁷) ou uma caracterização social do país («...quando vou visitar a minha família tenho de ir e vir naquele lamentável combóio que sai à noite e chega de madrugada, que pára no meio dos pinhais desertos, sôbre as pontes desertas, como um pobre a pedir de porta em porta»²⁶⁸), facto que o narrador introduz argutamente no seio dos enredos diegéticos, quase sempre com uma velada intenção crítica. Se, por vezes, parece ler-se algum fascínio pelos meios de transporte que reflectem os avanços na tecnologia, por outro, fica a impressão de atraso no país, não sendo o investimento devidamente rendibilizado, por não se verificar a afluência de público desejada:

E não sai nem entra ninguém, porque as paragens são no meio dos pinhais, em cima das pontes, numa espécie de apiadinhos que só tem um nome escrito numa tábuia espetada no chão.²⁶⁹

À semelhança dos quartos ou casas enclausurantes, mais assiduamente frequentados por mulheres, também neste conto de *Zonas*, o comboio é um espaço de enfadonha clausura:

Por dentro as carruagens são escuras e apertadas. Cheira a carvão e falta o ar. As janelas vão sempre fechadas no inverno por causa do frio e no verão por causa do calor...(...) Trago sempre um livro para ler mas a luz de petróleo não é suficiente e nunca posso distrair o tempo. Também não consigo dormir. Encosto a cabeça e fico com os olhos abertos, vagamente, com a imaginação a delirar, a pensar em nada, em tudo...²⁷⁰

Esta inquietude relatada pelo jovem narrador é fundadora de muitas outras que se revelarão posteriormente. Análoga à postura anunciada na parte final deste excerto é a de Bernardo Cabral, quando se desloca da sua terra para Coimbra, onde irá cursar Direito. O estudante aparece-nos como um jovem algo desprotegido:

²⁶⁷ Id., *ibid.*, p. 46.

²⁶⁸ Id., *ibid.*, p. 47.

²⁶⁹ Id., *ibid.*, p. 45.

²⁷⁰ Id., *ibid.*, pp. 46-48.

E Bernardo Cabral fechou os olhos (...), encolhido ao canto do compartimento de 2ª classe. Mas não dormia. Pensava na vida que ia começar, como estudante da famosa Universidade, cheia de tradições e de lendas.²⁷¹

Na verdade, o protagonista relator de “O Passageiro de 2.ª Classe” apresenta um traço comum a Bernardo Cabral e ao próprio Branquinho da Fonseca: é advogado. O cruzamento do jovem com o célebre Dr. Jardim de Castro, no mesmo comboio, vai constituir o primeiro exemplo sério de aprendizagem para o jovem, que se vê envolvido no caso de homicídio que ocorre na carruagem onde viajara, investigado por autoridades policiais.

Como atrás já se aludiu, este conto poderia mesmo apontar-se como o esboço da obra prima do autor, *O Barão*, pois algumas similitudes os aproximam. O encontro fortuito entre o narrador participante e o Dr. Jardim, o diálogo algo monologado com que dará a conhecer, em última instância, a estirpe deste médico, o seu carácter pouco equilibrado, conversador e duplo, apresentando afinidades brutais com o senhor feudal da Serra do Barroso, são argumentos importantes nesta comparação:

Tinha anoitecido... O Dr. Jardim divagava sem parar. Reparei que ora falava com entusiasmo, ora com cautela, com desconfiança... Por vezes entusiasmava-se muito, falava alto e punha-se em pé, diante de mim. Duas vezes me agarrou pelos ombros e fitou-me nos olhos, aproximando a cara da minha, com um olhar que me varava. Primeiro pareceu-me um louco (...) e passada esta impressão êle era uma pessoa agradável, atraente, conversando com muito interêsse... Chegava a absorver-me completamente a atenção e eu até me curvava para êle, para o ouvir melhor, não sei porquê... Muitas vezes respondi a umas perguntas que êle quási me gritava.²⁷²

A atitude prepotente e subjugante do mais velho, o seu lado animalesco e primitivo («E então parecia-me feroz»²⁷³) ou mesmo a «frieza» das relações com que se despedem os dois falantes, são alguns dos traços que evidenciam a paridade entre as duas personagens. A obsessão do Dr. Jardim (embora situada num plano que diz respeito às regras e *status quo* social) encontra alguma correspondência com a obsessão do Barão pela sua «Bela-

²⁷¹ Branquinho da Fonseca, *Porta de Minerva*, p. 11.

²⁷² Id., *Zonas*, pp. 53-54.

²⁷³ Id., *ibid.*, p. 54.

Adormecida»; ambas as situações denunciam um desequilíbrio psicológico inibidor de um normal enquadramento nas relações sociais e de convivência com os outros²⁷⁴.

O jovem advogado, quando lê a notícia de assassinato ocorrido no comboio que frequentara, e em que é identificado, logo se apercebe dos acontecimentos (aliás, o que é simultâneo para o leitor), mas nada revela porque sente medo de represálias, por se tratar de uma pessoa importante:

Para que ia envolver-me nisto? lançar suspeitas sôbre um nome como o do Dr. Jardim de Castro,...²⁷⁵

É desta forma que o autor faz coexistir a pouca experiência do jovem com os duros códigos civis, em que os mais fortes e politicamente protegidos vingam, numa sociedade que se revela hipócrita, injusta e corrupta²⁷⁶.

“Os Olhos de Cada Um” (CM), conto que apresenta algumas nuances de recorte maravilhoso, vinca também essa necessidade de partida em busca de um destino pessoal. No presente, o narrador conta a alguém (poderá ser uma criança) uma história na qual um documento desempenha funções determinantes no destino das personagens. A carta manuscrita é a herança geracional que representa o conhecimento acumulado durante um século pela veneranda figura de um tio padre de Rodrigo, o jovem que se lança na aventura para África. O mesmo fascínio por correr mundo ou perseguir o desconhecido, como tinha expressado o narrador de “O Passageiro de 2.^a Classe”, evoca o espírito confiante e aventureiro que se consigna em *Bandeira Preta* ou *Mar Santo*, à semelhança daquele que moveu os Portugueses na demanda de novos territórios:

Um dia saiu duma aldeia da Beira Alta um rapaz com tanta certeza no futuro que se meteu num paquete e foi para a África, (...) terra desconhecida, com florestas sem fim,

²⁷⁴ Em relação ao Barão, o inspector afirma que «as taras e os desequilíbrios inferiores tinham-no vencido, submergindo o homem inteiro» (Id., *O Barão*, p. 40).

²⁷⁵ Id., *Zonas*, p. 60.

²⁷⁶ Eduardo Lamas ajusta-se ao perfil de jovem «que ainda se não sente especializado e automatizado como uma peça de mecanismo social...», apesar de ter escapado do caso de uma forma airosa e descomprometida, tal como o impune réu (António José Saraiva, «Juventude» in *Dicionário Crítico*, Lisboa, Editorial Quercó, 1984, p. 108).

cheias de leões, tigres, elefantes e milhões e milhões de outros animais mais pequenos: macacos, aves de cores encarnadas e amarelas.²⁷⁷

Evidente é também o exotismo expresso na beleza das descrições, veiculando uma certa atracção e fascínio por estes locais. A descoberta de «toda a Verdade do Mundo e da Vida» implica a separação do que até esse momento regeira o seu quotidiano. Apesar de Rodrigo ser bem sucedido nesta incursão, o mesmo não sucede a Pedro, seu filho, retirando-se a grande lição: a felicidade que, por vezes, parece tão simples ou fácil quando relatada nos contos de fadas, não passa de um desafio que só o homem persistente, corajoso e lutador alcançará.

Estas primeiras viagens de jovens (narradores ou não) constituem uma espécie de tirocínio anunciador da imprevisibilidade e estranheza que se relatarão noutros itinerários, tantas vezes de retorno às origens.

Concentrar-nos-emos, pois, agora, nesses exemplos de jovens que procuram ou retornam aos locais de infância. Neste contacto, afloram recordações muito atidas ao campo e a uma natureza impoluta, saudável e companheira de múltiplas peripécias.

António Roque, de “O Lobo Branco” (CM) é um estudante que, em período de férias, regressa a casa dos pais, um espaço rural que apresenta muitas afinidades com os ambientes campestres de Pedro (BP) ou Bernardo Cabral (PM), detalhes que nos permitem corroborar e completar a lógica de continuidade entre algumas personagens, proposta por António Quadros. De facto, tal como o protagonista de *Porta de Minerva*, a personagem também estuda em Coimbra e retorna ao espaço-berço e de criação, em que se sente, expressamente, uma afectividade sediada na recordação. Recém-chegado ao lar, o jovem que, socialmente, também se equipara a estas duas personagens²⁷⁸, aparece-nos envolto em descrições que remetem para o passado:

... e foi para a cozinha, como costumava, nos seus tempos de menino.²⁷⁹

²⁷⁷ Branquinho da Fonseca, *Caminhos Magnéticos*, pp. 71-72.

²⁷⁸ «E todos ao conhecerem a voz do filho do patrão se puseram em pé...» (Id., *ibid.*, p. 82).

²⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 82.

O padre da freguesia considerava-o o pior hereje (...) António Roque lembrava-se de quando lhe namorava as sobrinhas, primeiro a Rosa, depois a Emília, e saltava o muro do passal, para trepar pela laranjeira até à janela da respeitável residência.²⁸⁰

Tanto o espaço descrito como as peripécias de infância/adolescência aproximam António Roque de Pedro e de Bernardo Cabral. Neste episódio da meninice, persistem expressões portadoras desse lado puro e livre que a vivência em meio agreste proporciona:

O aparecimento do ribeiro, em baixo, luminoso e apertado entre a verdura das margens, deu-lhe a alegria de quem encontra um amigo puríssimo que já não visse há muito tempo. Ali, nas represas, costumava no Verão, tomar banho, nu e livre como animal bravo. «O que é preciso é ser sincero. Para nós, para todos e para tudo».²⁸¹

O contacto com a natureza, a água do rio, propaga essa força de carácter chão, simples e sincero, comum às pessoas daquele meio. Viver em harmonia com o natural é estar em paz e amenidade com todos. Esta imagem de pureza e liberdade, associada à natureza, lembra o desfecho emotivo de Bernardo Cabral (*PM*), quando completa o curso e se prepara para abandonar a Universidade, prevendo-se o seu retorno às origens²⁸² (veja-se a parte por mim sublinhada). A caça é outro elemento que aproxima os dois protagonistas, ao mesmo tempo que reitera o espaço da floresta como ambiente de observação e reflexão:

Sentou-se num tronco caído e poisou a espingarda ao lado. Em baixo, saíam fios de fumo dos telhados dos casebres. Via-se luzir por entre as árvores, mais ao longe, a sua casa,

²⁸⁰ Id., *ibid.*, p. 109.

²⁸¹ Id., *ibid.*, p. 109.

²⁸² No final do romance, para além de se confrontar com a necessidade de continuado estudo (exames) que lhe permitirá finalizar o curso (e com esse intuito se muda alguns dias para a casa de campo), o protagonista trava ainda a luta pela escolha amorosa acertada. O contacto inesperado com Teresa, em plena natureza cerrada, no *terminus* da narrativa, tem uma influência relevante no que respeita à sua decisão. O trajecto que percorre e a condição da jovem (ferida) propiciam o contacto físico que se estende ao interior da personagem, causando-lhe sentimentos híbridos. O espaço rural da vila estabelece com as personagens um forte laço, acometendo para um passado de infância partilhado e para as suas origens, levando à comoção. Será consequência desta progressiva interiorização de sentimentos que, mesmo inconscientemente, ele percebe que o relacionamento com Kate é pouco significativo. O espaço puro e natural adensa esta consciência de verdade e intensidade nos sentimentos. Apesar de haver um fecho no percurso académico, persiste alguma dúvida no que respeita às escolhas sentimentais de Bernardo, porém, e se atentarmos à toada presente em toda a obra, fica fortemente implícita a escolha de Teresa.

grande como um palácio de rei, e mais adiante o fidalgo solar da Quinta dos Cedros (...) Pedro e Maria Teresa faziam-lhe falta para aquelas batidas às perdizes.²⁸³

Neste sentido, também o estudante de *Porta de Minerva* poderá constituir a continuação de António Roque. A associação entre a água (o banho) e a verdade, lembra ainda a exposição mais íntima e aberta do Barão, após o seu «baptismo» de vinho.

O narrador de “A Única Estrela” (*CM*), na defesa dos benefícios do campo, afiança:

Atlas tinha uma grande força quando tocava a Terra. Isto não é só uma lenda e qualquer pessoa que vá para o campo e se deite todo nu ao sol, tome banho numa ribeira, suba às árvores e coma a fruta com casca e tudo pode logo compreender bem essa lenda.²⁸⁴

A repetida alusão à Idade de Ouro, em que tudo é feito livremente e sem pecado, lembra dois episódios já relatados no capítulo anterior, que dão conta deste liberto e despudorado desfrutar da natureza, pelas jovens de *Mar Santo* e por outro trio anónimo de “Os Olhos Deslumbrados”(*BP*)²⁸⁵ que, por sua vez, encontra manifestas semelhanças com uma outra passagem de *Porta de Minerva*, na qual Kate também se banha nas águas límpidas do rio, sob os olhares de curiosos mirones que a perseguem:

Em Coimbra tinha ido já algumas vezes nadar num recanto bucólico do rio (...). A sua superioridade de civilizada e a sua capacidade de afastar e manter isoladas de si as pessoas que lhe fossem indiferentes, não resistia à intenção secreta de um ou outro curioso que vinha perturbar a solidão do seu éden de jovem deusa pagã. Contudo não renunciava à volúpia de mergulhar uns momentos na água tépida e transparente, adormecida na concha de fina areia branca. E ao regressar a casa pelo estreito caminho entre laranjais e campos verdes, trazia a sensação de se ter purificado da sua condição humana, naquele contacto com a natureza.²⁸⁶

Estabelecendo ainda outros nexos de reciprocidade entre personagens, à semelhança do protagonista de *Bandeira Preta*, que quer vencer o medo no conto “O

²⁸³ Id., *Porta de Minerva*, p. 54.

²⁸⁴ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 221.

²⁸⁵ Consultar páginas 63 e 64 do referido capítulo.

²⁸⁶ Branquinho da Fonseca, *Porta de Minerva*, p. 283. Esta passagem reflecte essa necessidade que uma mulher da cidade sente em se evadir nos prazeres da natureza.

Ninho”, também António Roque se sente impelido a combater a lenda com rosto de lobo, como meio de afirmação pessoal:

As férias duravam mais quatro dias e só então devia regressar a Coimbra, como tencionara. Se partisse antes, era fugir. Quanto mais não fosse, devia resistir ainda este tempo, para ir atenuando um pouco a estúpida superstição.²⁸⁷

A sua permanência na aldeia natal constitui um importante desafio individual ao mesmo tempo que o posiciona como herói ou salvador, enquanto caçador bem sucedido da fera. Neste sentido, a personagem pode mesmo entender-se como uma continuação de Pedro; o carácter destemido e decidido face aos perigos da natureza, conducente à sua afirmação pessoal, é bem visível, prolongando-se as investidas da infância até ao tempo da juventude. Tal faceta mostra como o grau de maturidade de alguns jovens é ainda incipiente e carece de múltiplas aprendizagens; tanto que António Roque não conseguirá provar que o lobo não passa de uma lenda, como acredita, mas que deverá respeitar-se o preceito popular: “Voz do povo, voz de Deus”, o que se confirma pelo final inusitado e trágico da narrativa. A luta pela descrença nesta superstição virar-se-á contra si mesmo; a determinação de António Roque («*Oxalá que apareça quando eu vá preparado para lhe tirar a pele, que dá uma boa gola ali para a Gertrudes*»²⁸⁸) esvai-se no instante em que encara o mítico lobo, ficando paralisado:

António Roque ficou imobilizado, sem puxar o segundo gatilho.²⁸⁹

A visualização da “fera lendária”, trar-lhe-á repercussões mais graves junto das gentes da aldeia:

Mas era desagradável ter passado de «menino querido» a «primeiro inimigo» (...) Donde sempre haviam esperado firme protecção aguardavam agora, apenas, o ataque feroz e injusto.²⁹⁰

²⁸⁷ Id., *ibid.*, p. 107.

²⁸⁸ Id., *ibid.*, p. 84.

²⁸⁹ Id., *ibid.*, p. 102.

²⁹⁰ Id., *ibid.*, pp. 108-109.

Eduardo, à semelhança de Maria do Guadalupe, a “Maria Francesa” (*BP*), é rejeitado pela população, gente que continua a obedecer e a respeitar as superstições e os sinais lendários que alimentam e regem o seu quotidiano rural.

Interessante é o facto de se destacarem duas figuras que se não deixam intimidar pela presença de António Roque, alegadamente portador de desgraça; são elas a velha criada Joana e Labranhas, o caçador mais experiente e viajado da terra. Elas estabelecem uma espécie de braço de ferro com o senso comum, elevando as qualidades particulares da personagem acima do sobrenatural, o que exalta o valor humano sobre todas as coisas:

Os pastores e os outros criados tinham deixado de fazer serão à lareira da cozinha. Ficava só a velha Joana...²⁹¹

Só o «Labranhas» era o mesmo de sempre, com seu olhar sereno e sua voz natural.²⁹²

Ao desassossego e aflição das gentes da aldeia estes velhos respondem com atitudes de calma e resignação, sem temor. O excerto referente a Labranhas, mesmo após o fatídico desfecho, revela um homem habituado ao abrupto, em paciente aceitação.

Neste conto, é já notável a relevância da natureza na relação com o jovem e mesmo na determinação dos acontecimentos. O incêndio, a caçada, o pardal *Caipira* (que traz até ecos de “Ladino” de Miguel Torga), o próprio lobo branco, são elementos que não só compõem mas sustentam a estrutura desta narrativa. O espaço é o cenário indispensável à acção e determinante no seu desfecho. O lado rude e puro da natureza, acompanhado da presença assídua e vigorosa dos animais²⁹³, é eximamente explorado. Muita da força narrativa deste conto advém do fulgor da presença avultada dos animais, movendo-se num meio que os protege e a eles se alia, travando os instintos nefastos do homem:

²⁹¹ Id., *ibid.*, p. 111.

²⁹² Id., *ibid.*, p. 115.

²⁹³ O *incipit* e o *explicit* do conto assinalam e ilustram esse lado tão indomável quanto imprevisível do animalesco, uma presença que se impõe desde o Lobo Branco aos restantes animais domésticos: «Os solípedes atiravam, pelas narinas dilatadas, dois jactos de fumo branco e batiam as ferraduras no lajedo»; «Empurrou a porta e o cavalo saiu aos pinotes, com o cabresto pendurado (...) Estenderam o homem sobre um carro e despejaram-lhe água na cara. Apareceu o feitio de uma ferradura» (Id., *ibid.*, pp. 81 e 114, respectivamente).

... à saída do moínho olhou para o pinhal da encosta em frente, por cima do rio, e viu-o, enorme, branco, a fitá-lo com uns olhos que pareciam de fogo (...) e só quando a fera desapareceu para lá da encosta é que pôde correr para casa.²⁹⁴

...o lobo lhe voltara as costas e lentamente começara a subir a vertente até desaparecer entre a sombra escura dos pinheiros.²⁹⁵

Todo o texto contém constantes referências espaciais que misturam o natural com o animalesco e, por vezes, até com o humano²⁹⁶. Este conto evidencia o poderoso vigor do selvagem e do que o envolve, numa demarcação que se revelará essencial para o salutar devir dos jovens. O Homem, mesmo em grupo, não reúne as condições ou capacidades suficientes para refrear ou vencer esta forte presença; a sua autoridade ou o domínio territorial que o seu passo alcança, não triunfam sobre a enraizada força da Natureza.

“D. Vampiro” (CM) exemplifica, de modo eloquente, esse perfil de jovem citadino doente que busca a sua cura no regresso ao espaço recatado de infância:

Esta paz e este contacto com a natureza talvez fossem, na verdade, o tratamento de que precisava.²⁹⁷

Nesta revisitação, confrontam-se planos interessantíssimos do ponto de vista literário, consubstanciados num cotejo entre o passado e o presente. A chegada do protagonista, Pedro, ao Solar do Olmo, «seus condados de menino», é marcada por uma «nuvem de pó», sinal representativo de uma subitânea mexida num passado acomodado e quieto²⁹⁸. De facto, o acesso do patrão ao espaço exterior do «velho palácio»²⁹⁹ desperta, de imediato, uma série de lembranças que os seus movimentos físicos parecem ressuscitar, ao mesmo tempo que o fazem imergir numa auto-reflexão pacífica, já na área circunscrita

²⁹⁴ Id., *ibid.*, p. 84.

²⁹⁵ Id., *ibid.*, p. 102.

²⁹⁶ Apenas a título de exemplo, observem-se as seguintes passagens: «O gado fugia para os vales onde os restos de pastagem começavam a ser aproveitados» (p. 92); «... o chiar dos carros de bois que desciam a serra, carregados de troncos de pinheiro» (p. 93); «Desceram as pedregosas ruelas do povoado, um amontoado de casinhotos de pedra preta, que são currais para gente, ovelhas, bois e porcos» (p. 100).

²⁹⁷ Id., *ibid.*, pp. 119-120.

²⁹⁸ O pó é um elemento que surge pontualmente, no exterior ou em objectos pessoais, associando-se à acumulação de resíduos motivada pela passagem do tempo.

²⁹⁹ Id., *ibid.*, p. 119.

do quarto. Este autónomo isolamento desencadeará uma aproximação mais íntima com a amiga natureza (ante a sensação de frio no interior do aposento), que o acolhe com o «ar morno» que «vinha (...), lá de fora, dos campos»³⁰⁰. A função maternal do castanheiro experienciada por Pedro no conto “O Ninho”, de *Bandeira Preta*, é reiterada nesta passagem, constituindo a ramagem da árvore, no primeiro caso, ou a aragem tépida proveniente dos campos, no segundo, humanizações de uma natureza, mãe e protectora. Também no conto “O Conspirador” (*CM*), os castanheiros são cúmplices de Paulo, quando este tenta escapar à polícia:

Maior o mundo na sua frente e mais poderosa a noite que lhe punha a mão por cima. Também os castanheiros ali estavam a murmurar ao vento e a recebê-lo no seu labirinto.³⁰¹

A paz emanada pelo espaço envolvente e pela própria moradia berço de Pedro, o “D. Vampiro”, é sinónimo de acalmia interior, associada à saudável melancolia do acto de recordação e à recordação em si mesma:

E os campos cheios de papoilas, depois da primeira sensação de alegria, só lhe deram uma profunda saudade de si próprio, do menino que já ali tinha sido. (...) O que lhe tinha parecido silêncio revelava-se um rumor latejante de vida, que vinha das árvores imóveis, dos campos verdes, do vazio do céu.³⁰²

Mesmo no silêncio, a natureza é transmissora de uma energia positiva, a mesma que sentiu ao crescer e que o impregna, no presente, de um alento revigorante.

A saudade de si próprio ou a necessidade de reencontro com o “eu” passado, incutidos pela ambiência campestre, encontram a plena vitalidade e realização na juventude de Maria dos Anjos, a criada de quem se aproxima. Assim, e apesar do final do dia trazer o desconforto da extrema quietude (Pedro sente o choque entre o bulício da cidade e a calma do campo³⁰³), o protagonista conseguirá rapidamente converter a sua

³⁰⁰ Id., *ibid.*, p. 121.

³⁰¹ Id., *ibid.*, p. 201.

³⁰² Id., *ibid.*, p. 120.

³⁰³ A dificuldade de adaptação é outro dos motivos que tocam os jovens fonssequianos; muitas vezes esta contrariedade prende-se com a ambivalência entre os espaços rurais e os citadinos. No conto em análise, o protagonista passa de um ambiente agitado para outro demasiado calmo, o que provoca em si sentimentos

fraqueza em vigor³⁰⁴, graças à criada. Ela é uma espécie de “salvação” para o seu desamparo que acaba no momento em que a voz feminina se torna «doce e molhada de lágrimas»³⁰⁵. Porém, esta ligação é egoísta («Era preciso que se curasse depressa, que toda a sua vida voltasse, era a ele que fazia falta»³⁰⁶) e resultará, a curto prazo, apenas em benefício do próprio, causando a progressiva doença que culminará na morte da pobre rapariga.

Apesar de ter recuperado da sua doença inicial, o jovem protagonista calcorreia agora outra senda de incerteza e solidão. O pó que se revolve à sua chegada (significando abertura a uma nova direcção, rumo à desopressão) volta a surgir no *terminus* do conto, mas é agora «poeira que enterra os pés»³⁰⁷, barrenta e enlameada vereda em que as «tonturas» causadas por um sol escaldante, apenas agudizarão a sua nebulosidade interior. Obcecado pela perseguição de uma substituta para Maria dos Anjos, capaz de o preencher e libertar, continuará a percorrer os caminhos de uma indefinida identidade:

Os criados levavam o caixão e Pedro caminhava atrás deles, com uma expressão de alheamento no olhar. (...) Caminhava quase sem saber onde ia, com a cabeça vazia, estonteado, amarfanhando o chapéu na mão retorcida dos nervos. «Pois tem aí muitas».³⁰⁸

O desfecho do conto “O Involuntário” (*RT*) apresenta muitas afinidades com este final:

E Filipe marchava ao som rangido das rodas da carreta, com a borla de veludo apertada na mão. Caminhava vago e obcecado por uma ideia, pisando a mesma estrada por onde na véspera tinha vindo, sem saber para onde...³⁰⁹

contraditórios, «um estado de espírito indefinível: quase de desespero por estar ali, e quase de alegria pela mesma razão. Ao chegar, tivera vontade de ir dar volta à casa, correr a quinta, o parque, os arredores. Mas agora já se sentia como numa prisão. Precisava de fugir. Tudo aquilo o esmagava. Que fazia ali? Não sabia viver entre gente, mas muito menos sozinho» (Id., *ibid.*, p. 122).

³⁰⁴ «Desconhecia-se, era outro, forte, capaz de tudo» (Id., *ibid.*, p. 125).

³⁰⁵ Id., *ibid.*, p. 126.

³⁰⁶ Id., *ibid.*, p. 127.

³⁰⁷ A dificuldade na deslocação, devido a condições adversas do solo, é muito semelhante àquela que o narrador de “Rio Turvo” (*RT*) experimenta, no pântano; este é outro jovem que anda(ra) perdido de si e do mundo: «O lodo preto onde enterrei os pés...» (Id., *Rio Turvo*, p. 11).

³⁰⁸ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 128.

³⁰⁹ Id., *Rio Turvo*, p. 171.

Ambos são selados por cenários funéreos, porém a morte não abre a luz na existência destes jovens, que continuarão à deriva, num estado de indefinição e incerteza, que só novas viagens poderão resolver. Tal como Pedro, cego por encontrar uma substituta para Maria dos Anjos, também Filipe da Maia segue «obcecado por uma ideia» que o início ou o decorrer da acção revelaram ao leitor: partir para outro lugar, partir sempre.

O adormecer do dia carrega a contradição de sensações para Pedro; de idêntica forma, a chegada do Outono, para Filipe da Maia, é sinónimo de «uma melancolia e cansaço interiores, que lhe davam aquela inquietação dolorosa»³¹⁰. A viagem é, novamente, a salvação; salva de ver «morrer as árvores» e da «tristeza irremediável» que se apodera do sujeito, causada pela «luz suave» das tardes e pela «chuva leve sobre a fofa poeira da rua»³¹¹. Como atrás se referiu, em contextos semelhantes, existe essa ideia do Homem como ramificação da natureza; neste caso, a decrepitude do Outono estende-se ao interior da personagem que se vê assolada pelo inadiável ímpeto da fuga:

Mas sentia-se sem raízes e parecia-lhe que poderia salvar-se se viajasse. Percorria-o um arrepio e ia à pressa arranjar a mala, descia a escada, chamava um táxi e corria à estação onde comprava bilhete para o primeiro comboio. E partia sem destino, como quem foge,...³¹²

Filipe não está definitivamente radicado ao seu domicílio, o que traduz, também, a instabilidade pessoal («sentia-se sem raízes»); daí que a solução seja a procura de novos trajectos proporcionados pela viagem que sacia essa sede de ser outro, noutro lugar. Partia e «só regressava na Primavera». A alusão ao Outono e, adiante, à Primavera, relacionando-se com o comportamento do protagonista, postulam a metonímia entre o carácter cíclico da Natureza e a existência humana. Com efeito, as estações sazonais, referenciadas na composição literária, remetem para fases transitórias: o Outono, que antecede o Inverno e a Primavera que prepara a chegada do Verão. Daí que, em termos figurados mas pertinentes, se possam associar estes períodos intermédios à juventude, enquanto indefinição de outros mais perenes e definitivos, como o estado adulto ou o da velhice.

³¹⁰ Id., *ibid.*, p. 149.

³¹¹ Id., *ibid.*, p. 149.

³¹² Id., *ibid.*, p. 149.

Vítima das moléstias do desânimo e da depressão, é também o protagonista e narrador de “A Minha Inimiga” (CM):

Nesse tempo começava eu a sentir esse cansaço da vida, um esgotamento, uma irremediável indiferença por tudo. (...) Cansado de tudo! (...) Posso dizer que foi esta depressão de espírito a origem das minhas relações com Ângela.³¹³

O tema da viagem é uma constante associada aos jovens, quer pela doença (espiritual), quer por outros motivos. No conto “O Conspirador”, o protagonista foragido refugia-se em Marvão, por motivos políticos, no lar de infância do seu amigo Eduardo que, à chegada, aí recorda cenas dos seus tempos de jovem:

— *Esta sala lembra-me algumas horas saudosas.*³¹⁴

O espaço vai instigar Eduardo a contar a Paulo momentos da sua juventude enquanto estudante. Esse mesmo espaço traz vivos *flashes* da presença e da disposição de algumas pessoas naquela divisão da casa:

— *Quando acabei o liceu e cheguei aqui, a passar as férias, meus pais fizeram uma pequena reunião para celebrar a façanha. Estás a ver: o menino ia abrir o Código Civil. (...) Estou a vê-los a todos... Minhas tias aqui, com minha mãe. Meu pai àquele canto, com os parceiros do solo, indiferente à outra gente. Pois nessa noite apareceu cá uma rapariguinha que me complicou a vida... (...) Era uma inglesinha, filha dum amigo de meu pai,...*³¹⁵

Tanto o futuro curso de Eduardo como o interesse amoroso por uma rapariga de nacionalidade inglesa, aproximam esta personagem de Bernardo Cabral, de *Porta de Minerva*.

Familiarizado com as façanhas dos contrabandistas daquela localidade, Eduardo conta algumas histórias a Paulo, relacionadas com o passado da velha empregada e do

³¹³ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 135.

³¹⁴ Id., *ibid.*, p. 175.

³¹⁵ Id., *ibid.*, p. 176.

pregão que se ouve a passar na rua, realidade que será útil ao conspirador. Na verdade, a velha criada será o elo de ligação entre Paulo e aquele lugarejo.

Como já se mencionou no capítulo anterior, a aldeia piscatória que o narrador de “A Única Estrela” (*CM*) revisita, também parece constituir um retorno aos seus tempos de infância ou adolescência:

... resolvi ir lá passar a Primavera, a essa pequena praia que estava assim, como um paraíso, na minha memória.³¹⁶

De forma idêntica, embrenhada no meio apaziguador e ameno da natureza, Katherine, de *Porta de Minerva*, que raramente se detinha em reflexões passadas, vê-se incitada a recordar a sua infância:

Ao contrário dos seus hábitos, deixou-se ficar deitada, com os olhos fechados, numa dormente meditação.(...) estava mais a rever paisagens e momentos agradáveis, já passados, do que a pensar nos caminhos futuros. (...) Por isso agora se estranhava a si própria, ao trazer, para junto das imagens dos últimos tempos, certas recordações felizes da sua infância.³¹⁷

Estas sensações de Catarina são depositárias desse lado primitivo e simples da natureza que, mesmo involuntariamente, nos catapulta para as nossas origens.

Rematando o tema da viagem, indicamos dois exemplos que testemunham esta vocação juvenil nas narrativas: *Mar Santo* e *O Barão*. Nelas, evocam-se duas grandes viagens existenciais, uma tendo como cenário o mar e outra a serra. Ambas descrevem evoluções particulares e pessoais: a trajectória atribulada de José Orega, como pescador e moço à procura do encontro com o amor e a jornada do inspector até à Serra do Barroso, cujas não menos atribuladas incursões de uma noite representam uma viagem até aos mais incríveis e inesperados abismos do humano, numa mútua descoberta existencial.

³¹⁶ Id., *ibid.*, p. 222.

³¹⁷ Id., *Porta de Minerva*, p. 283.

1.4 - O acaso, a deriva

Se, por um lado, se torna forçoso admitir que existe uma dinâmica imparável, comum a muitos jovens, por outro, esse movimento é marcado por uma lassidão e descoordenação espacial provenientes de um devir existencial incerto e torturado pela dúvida. Alguns jovens de *Zonas*, como Eduardo (na sua fase inicial) de “Andares” ou Carma de “A Gémea”, já faziam pressentir esse desajuste amoroso ou social, que vem a agudizar-se em futuras composições. O vício do álcool, verificado em “O Resto”, Amorim de “O Anjo” (para quem «*A vida é andar aos tombos*» (p. 13)) ou mesmo em “A Tragédia de D. Ramon”, é revelador de uma inadaptação pessoal às circunstâncias de vida, convertida em infelicidade. No caso de Amorim, a existência é mesmo rotulada como «viagem difícil» (p. 97) e, sofrendo os efeitos daquela droga e das vicissitudes da vida, ele anda «como embriagado, perdido pelas ruas, no meio da multidão» (p. 25). De forma idêntica, mas ainda mais amarguradamente acentuada, D. Ramon enceta uma viagem noctívaga, descendo «a escada cambaleante e sem destino» (p. 34), arrastando-se pelas ruas de Lisboa, chorando os remorsos da perda da sua *dulce Catarina*, cujo casamento fora incapaz de evitar e, por isso, como Amorim, é sua vontade «abandonar-se ao escoar da multidão que passa e parece que nos leva» (p. 35).

Apesar de tomar propositadamente certos rumos, D. Ramon perde a noção do espaço: «Estacou sobressaltado, sem saber onde estava nem como tinha vindo ali ter», refugiando-se na viola e no álcool. A direcção que toma até ao cais é a sua mais desorientada e desesperada forma de se encontrar, de se sentir alguém útil, o que quase culmina com a sua morte. Mas, bem mais cruel, é ter de continuar vivo, a percorrer os caminhos sofridos e incógnitos da sua infeliz e apagada existência:

...tirou do armário a garrafa da aguardente, meteu à boca e bebeu a fartar. (...) Meteu-se na cama, aconchegou a roupa ao pescoço e fechou os olhos, sentindo-se descer, afundar no seu abismo de escuridão e quase de paz, onde não chegava ao fundo.³¹⁸

Rodrigo, o jovem de “Os Olhos de Cada Um”, apesar de ter um país como horizonte, rumo a uma aventura desconhecida, sem saber muito bem com o que se vai

³¹⁸ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 67.

deparar: «Eu vou por esse mundo correr fortuna» (p. 75) e, como já se viu, o final de “D. Vampiro” é também marcado pela arbitrariedade: «caminhava quase sem saber onde ia» (p. 128). O triângulo amoroso estabelecido em “A Minha Inimiga” leva, a certa altura, o narrador a confessar que «depressa entrámos num caminho onde já não podia caminhar unicamente como eu quisesse» (p. 153) e reconhecendo-se boémio e sonhador, este jovem acabou por perder aquele que talvez fosse o verdadeiro amor da sua vida:

E fiquei triste, por Ângela e pela minha inconstância de sonhador.³¹⁹

A história de Paulo, o conspirador, é marcada por constantes correrias, ora fugindo, lesto, às autoridades policiais, ora retornando a Portugal num esforço arriscado de apaziguamento sentimental que os encontros com Maria Ricarda lhe restituíam. A incerteza do amanhã faz também parte da vida deste jovem que nunca cessa a sua viagem. Através das cartas a Maria Ricarda, Paulo dá a conhecer a sua trajectória enquanto foragido. É um indivíduo que gosta do desafio do perigo:

*O perigo tentou-me sempre como um abismo desconhecido. (...) Para compreender e encontrar o caminho exacto e o verdadeiro norte, não bastam a inteligência e a cultura, é preciso um certo embaciar dos olhos sonhadores e uma dura experiência. (...) Então, sim. Vêem-se com nitidez os erros cometidos e aparece o caminho verdadeiro.*³²⁰

O jovem assume-se como ser em aprendizagem, que os erros e a experiência da vida ajudarão a converter em homem. O final do conto continua a transmitir a vivência intensa desse caminho de aventura que não termina:

*Livre! E a fugir! Que paradoxo. Vou como criado a bordo de um barco chinês.*³²¹

A errância dos jovens nem sempre se alarga a ousadas e prolongadas aventuras marítimas, como esta ou como as de José Orega, de *Mar Santo* e, por vezes, o simples passeio pode denunciar a procura de um rumo existencial. É o que acontece, por exemplo,

³¹⁹ Id., *ibid.*, p. 164.

³²⁰ Id., *ibid.*, p. 214.

³²¹ Id., *ibid.*, p. 215.

em “A Única Estrela”, em que os passeios do narrador³²² escondem motivos decisivos no desfecho do seu futuro. Exilado da cidade, como já se mencionou, um primeiro passeio leva-o a descobrir uma «pequena casa escondida entre as árvores, que tinha vasos com flores à janela e umas cortinas com uma barco bordado sobre duas ondas, (...) casa ao lado de um grande pinheiro manso, entre loureiros e canaviais» (p. 223), aonde amiúde viria a deslocar-se. Esses caminhos repetidamente trilhados em alvoroço e ambição amorosa por Maria Celeste acabam por culminar num último trajecto que se reveste de desilusão, constatando o jovem que o plano de fuga conjunta com a amada não se concretizaria. Tal qual a moradia de Maria Celeste, o seu coração fora abandonado, ainda que a longínqua memória dos acontecimentos o consiga investir de remota esperança.

O Barão é também um conto onde o acaso e a deriva se constituem elementos fundamentais no desenrolar da narrativa. O encontro entre as duas personagens, as incursões pela casa, pelo seu exterior e arredores são, afinal, os cenários de algumas inusitadas aventuras. O inspector, por razões profissionais, é aquele que primeiro se revela como errante:

Ando no caminho da bela aventura, da sensação nova e feliz, como um cavaleiro andante. (...) É uma instabilidade de eterna juventude, com perspectivas e horizontes sempre novos.³²³

Na conciliação da mobilidade ou inconstância no espaço com a mocidade, as palavras do narrador tomam um alcance bem mais profundo do que a elementar mudança física: é uma permanente reconstrução e reorganização de vida e das suas perspectivas. Não gosta de viajar porque a obrigatoriedade inerente a todas suas deslocações subtrai-lhe o prazer que daí poderia advir e, como já se mencionou, a vida campestre seria a chave para encontrar o seu caminho. O Barão, por sua vez, apesar da experiência de vida, retoma alguma frustração do seu ouvinte ao confessar-se descontente com aquilo que é, no presente:

³²² «Até que uma tarde fui passear ao Monte da Capela...» (p. 223); «No dia seguinte levantei-me cedo e fui passear para os lados do Monte» (p. 225); «Depois do almoço voltei a sair e fui caminhando pela beira do mar até à direcção do caminho que sobe para o Monte» (p. 225); «Desci até à aldeia (...) Dirigi-me à casa dela» (p. 227).

³²³ Id., *O Barão*, p. 33.

Ah, meu amigo! Ser outro!... Regenerar-me...³²⁴

Nas incursões do duo, percebe-se alguma desorientação, não alheia à grandeza do solar, nem às provas de alguns «néctares do Paraíso»:

Sáímos para um corredor. Não sei bem por onde andámos e não sei mesmo o que fizemos naquela divagação melancólica.³²⁵

Sáímos da sala de jantar, mas depois voltámos ao mesmo sítio, entrando por outra porta, sem sabermos por onde andávamos,...³²⁶

E, alargando o espaço de circulação, os dois saem para o exterior da quinta, desencontrando-se por mais que uma vez. Entre cambaleios, arrastões, quedas e correrias pelos atalhos negros da noite e de suas vidas, os dois homens perdem-se nos «caminhos sombrios do (...) sonho e da (...) loucura»:

Tentei segui-lo, mas já o não vi. Chamei. Respondeu-me ao longe, perdido na noite, com uma voz que nem me pareceu a dele. Caminhei naquela direcção, mas não o encontrei.³²⁷

Enquanto procurava levantar-me, (...) atirava violentos insultos ao Barão, que já não estava ali. Levantei-me e corri atrás dele (...) correndo, tropeçando nos torrões da terra, lavrada, nas valas, caindo, levantando-me,... Era uma cavalgada de clarões e sombras,...³²⁸

Caminhei durante algumas horas.³²⁹

Rio Turvo reúne uma boa parcela de jovens errantes que o acaso surpreende. O início do conto que também dá nome à colectânea pinta essa densa errância patente em tantos outros casos. O narrador anda perdido no pântano que ora o protege, ora o finta com

³²⁴ Id., *ibid.*, p. 45.

³²⁵ Id., *ibid.*, p. 50.

³²⁶ Id., *ibid.*, p. 63.

³²⁷ Id., *ibid.*, p. 69.

³²⁸ Id., *ibid.*, pp. 70-71.

³²⁹ Id., *ibid.*, p. 72.

os seus perigos e areias movediças. Encontra, depois, como destino, outro universo recheado de estranhas e inesperadas surpresas, que o seu apurado tom filosófico vai sempre acompanhando. Conscientemente, e em análoga postura com “O Conspirador”, o narrador reconhece que o verdadeiro caminho do conhecimento reside nessa incerteza de cavaleiro andante, quando se inclui no grupo dos trabalhadores que constroem a pista de aviação:

Tínhamos a mentalidade confusa e agressiva de homens de uma época em transição. O espírito desprende-se das formas de vida do passado e não encontrou ainda os novos limites, a nova casa, essa casa que para se fazer é preciso sair primeiro da anterior e andar à chuva e ao vento enquanto a vamos construindo. (...) Para se chegar é preciso percorrer os caminhos...³³⁰

O acaso do encontro com Leonor, junto ao rio, no *explicit* da narrativa, mostra toda a incapacidade de lidar com a vida, simbolizada pelo barco «que oscilava com a impetuosidade da corrente» (p. 60). A forma como o conto termina é depositária dessa desorientação que o «não saber remar» do narrador consubstancia. O protagonista não sabe remar porque não conseguiu decidir amorosamente a sua vida e hesitou, até ao último instante. Quando o quis, já foi muito tarde, já a corda que amarrava a pequena embarcação se tinha desprendido das suas mãos. A frágil existência de Leonor corria, agora, ao sabor de uma desgovernada corrente que a sua determinação transformara em enigma, fazendo escala em destino incerto.

Os amigos Batata e Zé Fole de “Jack”, movidos pelo motivo de vingança, caminham «num passo mole, sem destino e calados (...)». Eram dois amigos inseparáveis. Agora iam sem destino, vagabundeando ao encontro do acaso que lhes atirasse à palma da mão umas moedas para tilintarem no balcão do “Zebra”» (pp. 65-66). Acusando o mesmo vício de outras personagens, o do álcool, os dois amigos não conseguem cumprir a missão a que se tinham proposto. Zé Fole, em seu «ódio recalcado», continuará a acumular a raiva de uma vida estagnada:

A vida tinha parado e só recomeçaria após a espada descer.³³¹

³³⁰ Id., *Rio Turvo*, p. 49.

³³¹ Id., *ibid.*, p. 80.

O *incipit* do conto “Um Pobre Homem” confirma outro jovem repetidamente à deriva:

Naquela noite eu vagueava pelas ruas, sem destino, como tantas vezes.³³²

O discurso é dirigido ao leitor, a quem são apresentadas duas justificações para o deambular ao acaso: a primeira, racional - «faz bem à digestão», a segunda, mais emocional ou «absurda», nas palavras do emissor, «olhar para a estrelas» (p.103). A tónica do duplo vai percorrer todo o conto, passando em grande parte pela observação das pessoas que rodeiam o narrador, numa dualidade que oscila entre o parecer e o ser:

Observei com atenção as pessoas que se tinham levantado dos seus lugares e passeavam ao longo da esplanada. Quase todos tinham um bom ar e um à-vontade de modos que parecia simpático e de pessoas inteligentes. Mas reparando-se melhor modificava-se a opinião. Aquele ar, aqueles modos à vontade, não tinham uma verdadeira espontaneidade, eram copiados.³³³

Este tipo de hesitação vem acrescentar mais um exemplo de jovem que busca o lado verdadeiro da vida mas que ainda se encontra dividido entre duas realidades. A sua descoordenação no espaço é também disso testemunha:

Neste vaguear saí da cidade. O vento, como se fosse outra coisa, sacudia as árvores da borda da estrada e remexia as folhas. Por fim, voltei para trás. E vim andando naquele sonhar vago...³³⁴

O sujeito parece ser alguém ocioso e despreocupado que o vento instável e inconstante rapidamente influencia, num alheio e alienado caminhar. Cumulativamente, apresenta o tom filosófico comum a outros narradores participantes que aqui toma força na interpretação do seu comportamento bambo e solitário:

³³² Id., *ibid.*, p. 103.

³³³ Id., *ibid.*, p. 106.

³³⁴ Id., *ibid.*, p. 104.

Naquela noite eu vagueava sem destino. Ah! Vaguear de noite pelas ruas desertas, sem destino, é saborear uns restos de sonho e de inquietação de andar num mundo desconhecido e maravilhoso. É um prazer que pouca gente pode ter.³³⁵

Retiramos, desta tirada, um comprazimento com o andar à deriva, livremente e sem preocupações, visão que similarmente se apresentara através do inspector de *O Barão*, que também inveja as pessoas que não viajam por obrigação mas por lazer. O narrador de “Um Pobre Homem” é abastado, fazendo lembrar “O Involuntário”:

Não é difícil. Para quem é rico. (...) Sou accionista da Empresa Internacional de Navegação, fundada por meu avô.³³⁶

Apesar da sua postura, por vezes, segura e determinada, este narrador acusa pouca certeza nos juízos de valor que tece relativamente às pessoas que observa. Os equívocos no julgamento de outrem começam pela própria interpretação do filme de cinema que visiona:

... só quando o ramo de uma árvore lhe arrancou o chapéu da cabeça, é que eu vi que o cavaleiro era uma rapariga vestida de homem e que em vez de ir em socorro das pessoas que estavam na tal casa donde saía fumo, ia a fugir de outro cavaleiro que a seguia cada vez mais perto.³³⁷

Esta imprecisão na análise dos factos vai adensar-se através de uma desavença que tem com o porteiro do cinema, no intervalo da fita. A agressividade deste para consigo e a sua réplica igualmente hostil (que passa mesmo por uma queixa) vão despoletar nele uma série de pensamentos masoquistas e contraditórios. Questionando-se acerca de ambas as atitudes, e tomando como referência os seus valores de bom cristão, o narrador baralha-se relativamente ao que é certo e errado, acabando por condenar-se, num emaranhado de suposições:

...à satisfação que me deram o apoio e as desculpas do empresário, começavam agora a misturar-se, nebulosas mas insistentes, algumas dúvidas acerca da minha atitude.

³³⁵ Id., *ibid.*, p. 103.

³³⁶ Id., *ibid.*, p. 109.

³³⁷ Id., *ibid.*, p. 105.

(...) Eu teria tido razão? (...) Quanto ganhava aquele pobre homem? (...) Senti um arrependimento talvez exagerado, uma espécie de indignação contra mim próprio... (...) Ele tinha uma camisa preta. Estava de luto. Talvez um filho. Esta ideia comoveu-me.³³⁸

Estas divagações dão conta de um ser em turbulência interior, que se deixa enredar por conjecturas próprias de uma acentuada insegurança pessoal. É o próprio que o assume:

E se alguma incoerência se mantém entre as minhas ideias e a minha vida, é devida a uma certa hesitação do meu carácter, uma certa irresolução e invencível dúvida ao tentar passar do pensamento para a acção.³³⁹

O fundamental problema desta personagem residirá, pois, na incapacidade de conciliação entre aquilo que pensa e o que faz, resultando numa constante autopunição ou absolvição que o mantém numa perfeita incongruência, de difícil exteriorização. Ao deixar-se arrastar pelo seu sentimento de culpa, em harmonia com o seu espírito de bom samaritano, o narrador procura o porteiro para lhe pedir desculpa, mas depara-se com a crueldade do homem que nega uma esmola de azeite a uma pobre idosa. Viu, então, naquela criatura, o inverso do que julgara encontrar e, num ímpeto de impulsividade e fúria que não mais podia conter, teve de ser o “Leão Seco”, o outro lado de si. A duplicidade que se revela durante toda a narrativa encontra, afinal, na violência, a solução. É outro exemplo de imprevisibilidade humana.

O penúltimo dos narradores homodiegéticos de *Rio Turvo* é o de “A Prova de Força”. É mais um jovem sem direcção definida que encontra, na figura de um velho que o interpela, uma oportunidade de reflexão sobre a sua vida:

Eu olhei em volta, a procurar nas caras das pessoas que estavam por ali perto uma informação a respeito deste «filósofo» que falava comigo. (...) Era com certeza um maníaco já bem conhecido dos frequentadores daquele jardim público onde eu tinha parado por acaso, nessa tarde em que passeava sem destino.³⁴⁰

³³⁸ Id., *ibid.*, pp. 108-109.

³³⁹ Id., *ibid.*, p. 110. O inspector de *O Barão* é também um homem dominado pelas contradições pessoais: «Quantas pessoas, porém, tenho encontrado que são como eu, quase como eu: negadas a si próprias, paradas no encontro das forças contrárias, afinal sem a decisão de quem simplesmente caminha para algum sítio onde pensou chegar» (Id., *O Barão*, p. 40).

³⁴⁰ Id., *Rio Turvo*, p. 130.

Como em “O Passageiro de 2ª Classe” (Z) ou em *O Barão*, este narrador parece representar somente alguém capaz de ouvir, permitindo, dessa forma, o realizar do monólogo interior do antigo escriturário de alfândega:

Compreendi que para o seu monólogo íntimo precisava de ter na frente outra pessoa.³⁴¹

Na verdade, ainda que contando com a participação e algumas curtas achegas do narrador, este conto constitui a descrição de vida do idoso marinheiro, passado que recorda com marcada angústia. Nesse sentido, o continuado e preenchido uso do travessão confere-lhe honras de narrador principal.

Um encontro semelhante a este ocorre em “A Estátua”, conto em que o narrador declara, no final, o seguinte:

Ser grande, na vida, é, muitas vezes, um acaso, um calhar do jogo que é a vida.³⁴²

O pronunciado uso das vírgulas espelha uma postura de pensada reflexão, na evidência de um preceito que é real: nos passos do quotidiano, o acaso é um elemento indomável.

Muitas questões relevantes já se levantaram relativamente a Filipe da Maia, “O Involuntário”; ele vem alargar e completar o leque de jovens com características de indefinição. É uma personagem inerte, «na sua indiferença mecânica por tudo», nada o perturba ou incomoda. O seu modo de vida é ocioso, não tem profissão, vive como os ricos e parte ciclicamente, sem destino. O vaguear ao acaso e a aceitação de tudo demonstram a falta de uma meta ou objectivo de vida. É uma direcção tomada em harmonia com a natureza e gerada pelo discorrer de divagações. O jovem caminha ao sabor do vento, dos seus pensamentos hipotéticos e filosóficos, sem saber o que o aguarda na jornada seguinte.

José Orega, o protagonista pescador de *Mar Santo*, é um jovem em combate com as forças da natureza e do amor, em continuada afirmação. Por um lado, através da compra de um barco seu, meio de sobrevivência e modo de vida, por outro, na luta pelo afectuoso

³⁴¹ Id., *ibid.*, p. 131.

³⁴² Id., *ibid.*, p. 145.

sentimento de Inês Fainó, que deseja conquistar. No final da novela, olhamos uma personagem mais madura e definida, depois do perigo de morte que enfrenta em alto mar, com a demorada e turbulenta aproximação à costa e também na persistência pelo merecimento de um amor que não aceita mais como duvidoso:

E eu quero só dizer-te isto: já nem falta um mês pra ir prò Banco e olha que hê-de ir desenganado. Ou pra sim, ou pra não, isto há-de estoirar, que nã hê-de andar a pensar só em ti, de dia e de noite, como um maluco.³⁴³

Orega pode e deve destriçar-se dos anteriores jovens, pelo seu percurso e determinação; os caminhos que trilha não são de deriva ou desorientação voluntárias, as suas experiências desenvolvem-se num âmbito bem mais continuado e alargado em termos de tempo e de espaço, proporcionando, em simultâneo, um aprofundado conhecimento da personagem. Porém, à semelhança de outros casos, também lhe foram exigidas algumas provações, desafios de romagem ao seu porto de abrigo, raiados de esperança e de morte. Aproxima-o, ainda, de outras personagens juvenis, um horizonte marcado pela aurora da renovada aventura, no seu caso, mar adentro, que continuará a nortear a sua peregrinação.

Para finalizar, e de acordo com algumas observações já referenciadas, *Porta de Minerva* denuncia igualmente alguns traços de devaneio inerentes à vida académica e ao amor. O desinteresse pelo estudo, as noites de ebriedade ou boémia, as afrontas à autoridade e a indolência, comuns não só ao protagonista do romance, mas a outras personagens secundárias, traçam um quadro de instabilidade, muitas vezes de hilariante e até decadente devaneio. Vaz, na seguinte passagem, exemplifica essa deriva habitual a outros estudantes, consequência da prolongada boémia:

Manuel Vaz, sem terminar a conversa e sem se despedir, (...) desapareceu nas manchas de sombra, pela avenida à beira do rio, agora deserta. Ia sòzinho, num estado de vaga inconsciência poética, lírico e sem destino.³⁴⁴

No que toca ao campo afectivo, Bernardo vê-se dividido entre o amor de, pelo menos, três mulheres, que lhe causa uma série de interrogações e incertezas. A sua

³⁴³ Id., *Mar Santo*, pp. 171-172.

³⁴⁴ Id., *ibid.*, p. 169.

acentuada mobilidade no espaço, que tem que ver com as frequentes deslocações cidade-campo/campo-cidade, constitui a parte mais assinalável dessa inconstância, que se estende ao lado emocional. Neste sentido, embora tendo como pano de fundo realidades muito distintas, *Mar Santo* e o romance estudantil aproximam-se, na medida em que se concentram na construção e evolução de uma personagem masculina de forma mais completa e conclusiva, já que explanada em narrativas de maior fôlego. Quer na novela, quer no romance, ambos de final aberto, o *explicit* anuncia a provável solução amorosa para um e outro jovem, pondo fim ao tumulto nesta área.

1.5 – A (des)adaptação

Num quadro de constante mobilidade e mutação de espaços e encontros, a dificuldade de adaptação é um traço comum a alguns jovens, constituindo-se, também, um aspecto importante e digno de referência na caracterização das figuras juvenis da narrativa fonsequiana. O tema da viagem está intrinsecamente aliado a esta vertente, visto que a movimentação no espaço acarreta esse desconforto por tudo o que é estranho. Considerando a noção biológica do termo, que muito se aplica às errantes personagens, adaptação refere-se ao «conjunto das modificações pelas quais um organismo se põe pouco a pouco em harmonia com novas condições de existência; acomodação»³⁴⁵.

A desadaptação resulta, quase sempre, de mudanças espaciais mas é, muitas vezes, adensada pelo carácter inusitado ou inesperado das personagens ou situações, como acontece, por exemplo, em “Rio Turvo” (*RT*). No caso de *Porta de Minerva*, a inadaptação dimana da alteração profunda dos hábitos de vida de Bernardo Cabral e da nova realidade que enfrenta enquanto caloiro: a imposição da praxe leva a que Bernardo resida na *Real República dos Kágados*, um local famoso, de passagem obrigatória, imposta pelos veteranos. A história de D. Ramon, na sua íntegra, reflecte a constante inadaptação do argentino à cidade de Lisboa³⁴⁶, cujo olhar mais atento lhe provoca a exacerbada e suspirada saudade da sua cidade-natal («Mi Buenos Aires!...»³⁴⁷) ou Pedro, o D. Vampiro, homem de cidade que já não sabe respirar na aldeia:

³⁴⁵ J. Almeida e Costa e A. Sampaio de Melo, *op. cit.*, p. 34.

³⁴⁶ D. Ramon é um estrangeiro que não conseguiu adaptar-se à capital, nem por via profissional, nem através da família.

³⁴⁷ Branquinho da Fonseca, *Caminhos Magnéticos*, p. 36.

Mas agora já se sentia como numa prisão. Precisava de fugir. Tudo aquilo o esmagava. Que fazia ali? (...) «Estarei aqui poucos dias. Isto é impossível, não morri ainda».³⁴⁸

A solidão, outra das características comuns a muitas personagens, jovens ou velhas, conduz outrossim à incapacidade de adaptação, como expressa o protagonista de “O Conspirador”:

O que tenho é a ânsia de encontrar alguém com quem fale, com quem converse, alguém que me entenda e que eu entenda, ou então tenho de fugir desta terra, onde só vejo, pelas ruas, loucos e cães vadios...³⁴⁹

Esta última afirmação do foragido comprova o desconforto causado pela estranheza ao lugar, sendo imprescindível a amizade de um ouvinte compreensivo e disso dependente a sua permanência no local. Já anteriormente, neste conto, o narrador se referia a Paulo como um homem de cidade, só habituado a «solidões modernas», portanto, como Pedro, o D. Vampiro, ele tem dificuldade em ambientar-se à calma campesina.

A fuga de Paulo para a Espanha vai alargar, numa outra dimensão, a sua desadaptação a camaradas revolucionários exilados, que passam por dificuldades monetárias:

Aqui, de longe, no exílio, a comer pedras, vejo as coisas bem. Uns canalhas! Uns cobardes! E nós para aqui, na última... Olhe o Francisco Matos, é aquele com quem estou ali... Está na última miséria. Eu tenho feito tudo por ele, mas agora já não posso mais. Também não tenho.³⁵⁰

Paulo é, no entanto, um jovem resistente à adversidade e investe-se de uma grande força, coragem e adaptação ao novo, uma atitude de valorização e vontade pessoais que não mais o farão depender de acasos ou derivas involuntárias, como transmite o final do texto:

³⁴⁸ Id., *ibid.*, pp. 122-123.

³⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 195.

³⁵⁰ Id., *ibid.*, p. 207.

Timor é, como podes imaginar, uma terra para os diabos viverem, e como eu sou um verdadeiro diabo (...) vivo cá òptimamente. Dou-me bem com o calor e estou mais gordo. (...) A vida exige-nos maior firmeza, até para as pequenas coisas. A minha tendência para contar com o acaso e a boa sorte de todo desapareceu. Ideias claras, fé inabalável que nos leve sem uma hesitação, planos sem aventura nem vago.³⁵¹

Este jovem, ao mesmo tempo que faz um hino à vida e às capacidades humanas, prepara-se para assumir, «perdoar e justificar todo o seu passado», o que o coloca numa posição de trilho de um caminho bem mais iluminado e experiente do que aquele com que se apresentou.

O caso do inspector de *O Barão* é, por excelência, um exemplo de desadaptação, na vida em geral. A asserção que abre a narrativa -“Não gosto de viajar”- revela-se o primeiro sinal de desajuste relativamente à sua actividade profissional que consiste, precisamente, em constantes deslocações (“forçadas”) porque é inspector das escolas primárias e disso sobrevive. Deste modo, quando tem oportunidade de viajar por lazer, recusa-se a tal, apenas como forma de contrariar a rotina:

... durante o mês de licença que o Ministério me dá todos os anos, poderia ir ao estrangeiro. Mas não vou. Não posso. Durante esse mês quero estar quieto, preciso de estar o mais parado possível.³⁵²

A desadaptação por estranheza ao lugar também se manifesta, quando o narrador entra na hospedaria que fica «ao fundo da rua». O encontro com uma senhora idosa, como que exercendo um domínio de propriedade, acentua a sensação de intrusão em espaço alheio:

Ao pé da fogueira, uma velha sentada. Não me senti à vontade. Estava embaraçado, sem saber o que devia fazer, quando chegou uma senhora a procurar por mim.³⁵³

³⁵¹ Id., *ibid.*, p. 214-215.

³⁵² Id., *O Barão*, p. 34.

³⁵³ Id., *ibid.*, p. 34.

Ao deparar-se com a professora, o narrador parece defender que o meio rural não se coaduna com pessoas de nível intelectual superior, afirmando o seguinte:

Vi que estava ali uma mulher forte, optimista e infeliz. Compreendi o drama daquela pobre rapariga. (...) Pensei em (...) fazer um extenso relatório a justificar e defender a professora que, por manifesta superioridade de interesses intelectuais, era uma pessoa inadaptável àquele meio.³⁵⁴

Porém, e como também não é arredo à narrativa de Branquinho da Fonseca, há uma diferença entre o ser e o parecer: o «mau café» que foi servido e que o inspector não conseguiu deglutir, a professora bebeu, o que veio infirmar as suas primeiras impressões, levando-o a reconhecer que «o ser humano é o animal mais adaptável»³⁵⁵. Este pensamento de que a adaptação chega com o tempo é desenvolvido em “Rio Turvo”; o narrador do longo conto, reflectindo acerca dos factos que conta *a posteriori*, não esquece de mencionar alguns momentos que marcaram a sua entrada naquela repartição e o período de adaptação que se lhe seguiu:

A adaptação aos ambientes novos é por vezes difícil e o conhecimento dos homens é lento e cheio de surpresas.³⁵⁶

Pela primeira vez, os termos adaptação e conhecimento conjugam-se e o tempo entabula-se como o grande mestre para compreender e adequar a sua maneira de ser ao meio e à massa social que vai encontrar. À semelhança de Paulo, o revolucionário fugitivo e exilado, o narrador de “Rio Turvo” é um resistente às novas condições, admitindo que a experiência é a grande mãe na escola da vida:

Vi depois que tinham razão e adaptei-me àquelas condições de vida. A minha força tem sido, sempre, na verdade, a adaptação às condições de vida. (...) A cada um, só aproveita a experiência dos outros depois da experiência própria.³⁵⁷

³⁵⁴ Id., *ibid.*, p. 35.

³⁵⁵ Id., *ibid.*, p. 85.

³⁵⁶ Id., *Rio Turvo*, p. 19.

³⁵⁷ Id., *ibid.*, p. 24.

Ao tempo da escrita, o narrador reconhece que as várias etapas percorridas foram de adaptação, exaltando também as suas aptidões humanas. No aglomerado de trabalhadores que conhece por ali, Chico Melena é caracterizado como «um animal primitivo, com as qualidades desse primitivismo, inadaptado à época em que vivia, mas da qual, no entanto, adquiria os defeitos» (p. 41). A inadaptação resulta, pois, não só do desconforto causado pelo espaço mas, também, de um desajuste ao tempo, como parece ainda aplicar-se ao Barão, na análise carregada de uma estranha duplicidade com que o inspector o caracteriza:

Era um senhor medieval, sobrevivendo à sua época, completamente inadaptado, como um animal de outro clima.³⁵⁸

Tanto na perspectiva do espaço como na do tempo, o homem é colocado em paridade com o animal, ser em migração física e interior, em constante adaptação e aprendizagem. Porém, no caso do anfitrião do funcionário público, ele parece estagnado no tempo, sendo o seu palácio abandonado o motivo essencial desse isolamento do mundo e de si próprio, que não o deixa evoluir. A solidão de Chico Melena e do senhor da Serra do Barroso constitui-se, assim, motivo de atrofio, tolhendo e minimizando as capacidades individuais. Durante a convivência com o Barão, o inspector apercebe-se que, afinal, aquele espaço majestoso, diante do modo de vida do mais velho, não passa de um desagradável antro:

A princípio ainda esperei ver surgir alguma pessoa de família, mas conforme iam passando as horas fui compreendendo que aquele solar era apenas o covil do famigerado Barão e seus criados. (...) Em toda aquela casa que eu adivinhava enorme, com largos corredores sem fim, entre salas mortas, pesava cada vez mais um silêncio que eu nunca tinha sentido: inquietante e ressoante como se a casa estivesse metida dentro de uma cisterna.³⁵⁹

A ostentação e celebridade de que o barão gozava junto das gentes daquela terra era, afinal, uma carapaça que escondia um homem infeliz, miseravelmente solitário e triste,

³⁵⁸ Id., *O Barão*, p. 40.

³⁵⁹ Id., *ibid.*, p. 41.

porque afastado de toda e qualquer forma de afectividade, amizade ou amor, o que vinha acentuando as suas feições selvagens ou de ambivalência entre estas e as mais dóceis. O anfitrião e o ambiente envolvente resultavam, para o inspector e demais visitantes, num desconforto estranho e quase claustrofóbico. Assim, não só os factores de espaço e tempo mas também o carácter inusitado dos indivíduos, causado por certas condições existenciais, motiva, por sua vez, a desadaptação de terceiros.

A vida de “O Involuntário”, como já se confirmou por todas as referências a este conto, é uma constante adaptação. Aliás, as suas viagens acontecem no sentido de suprir os incómodos causados pela permanência num mesmo lugar, deslocações essas que afirmam ao leitor, também, as inéditas características da personalidade de Filipe da Maia, concluindo-se que a personagem é até indiferente ao estranho, que lhe poderia causar inadaptção:

Achava tudo aquilo muito estranho, mas nunca se interessava por mistérios. E no tom mais natural do mundo pediu que lhe ensinasse onde era o quarto.³⁶⁰

O mesmo não se poderá afirmar relativamente ao protagonista do romance coimbrão do escritor, que informa uma circunstância muito particular e algo distanciada das situações anteriores: as fases de adaptação de Bernardo Cabral à sua condição de caloiro, assim como algumas mudanças pessoais que a passagem pela Porta de Minerva opera. É importantíssimo atentar no primeiro capítulo da obra pois ele assinala o abandono do espaço de infância pelo protagonista, que vai prosseguir estudos para Coimbra. A separação do lar, da terra-natal, é a circunstância que enceta a caminhada do jovem, ponto de partida essencial para o desenrolar dos acontecimentos, como sucede aos jovens que Carina Infante do Carmo também estudou na sua análise:

A saída de casa inicia o processo de aprendizagem e é essa a condição indispensável para que se alargue o horizonte de experiências do sujeito.³⁶¹

O comboio (a máquina insensível “furando as trevas”), símbolo de mudança, estabelece a transição entre os dois espaços ao mesmo tempo que configura algum receio

³⁶⁰ Id., *Rio Turvo*, pp. 159-160.

³⁶¹ Carina Infante do Carmo, *op. cit.*, p. 21.

do jovem face à nova conjuntura que se lhe depara. O facto de a viagem ocorrer de noite agudiza ainda mais a sua expectativa perante o desconhecido, ampliando a nostalgia da sua vila:

Parecia-lhe que o comboio corria da luz para a escuridão e que lá na sua terra ainda a esta hora brilhava o mesmo sol quente e alegre.³⁶²

É feita uma associação metafórica luz/escuridão à sua «vilória serrana» e à cidade de destino, respectivamente. A janela do comboio desempenha também uma função interessante do ponto de vista pessoal e social: dá-lhe a noção desse afastamento físico e interior das suas origens e, ao mesmo tempo, a consciência de si próprio; o meio de transporte é, simultaneamente, uma muralha-prisão e um espectro de projecções do seu futuro, através do vidro, que o obriga a enfrentar a realidade e a assumir-se como parte de uma sociedade:

O mundo novo para onde ia entorpecia-lhe a imaginação, presa dentro do espelho da janela baça, onde se via a si próprio e as outras pessoas, a seu lado, a dormirem.³⁶³

Porém, e numa atitude de resistência e determinação pessoais, o protagonista enfrenta tenazmente a sua maior prova como caloiro: a praxe. Ela constitui um dos aspectos fulcrais de desenvolvimento da acção na primeira parte do romance e vai permitir ao leitor a observação de um estudante firme, destemido e assertivo, nunca se vergando à *troupe* dos veteranos:

_ Quero ir naquele eléctrico.

_ «Quero»? – interrogou o estudante, mudando de súbito para um tom seco e agressivo.

_ Sim – respondeu Bernardo Cabral, já com firmeza e olhando-o friamente.

O adversário teve uma expressão de surpresa e Bernardo compreendeu que não tinha na frente obstáculo difícil,...³⁶⁴

³⁶² Id., *Porta de Minerva*, p. 11.

³⁶³ Id., *ibid.*, p. 11.

³⁶⁴ Id., *ibid.*, p. 13.

Bernardo afirma sempre a sua vontade com muita convicção. Tal frontalidade e serenidade manifestam-se desde a chegada à *Real República dos Kágados*, quando alguns estudantes mais velhos se lhe dirigem em forma de insulto:

- Eh! Caloiro! Anda cá, quero-te ver os dentes...³⁶⁵

Mesmo não tendo gostado do local onde iria residir, a reacção do novato é de indiferença: «virou-lhes as costas e deitou água no lavatório para lavar as mãos»³⁶⁶. Este gesto, simbolicamente, representará o ritual de entrada no espaço estudantil, uma espécie de baptismo que marca o início da adaptação ao novo meio. Apesar da aparente indiferença à praxe, Bernardo sente-se muito pouco confortável e a sua difícil adaptação é algo bem frisado no texto, a começar pelas referências à cidade (quase sempre associada à noite), em contraste com o campo, de onde era proveniente:

O carro, sacudido e barulhento, foi rodando pelas ruas escuras e tortuosas da velha cidade. (...) Deixava atrás outra vez a noite, as sombras, as fachadas negras.³⁶⁷

Naquelas ruas estreitas, que descem íngremes e sombrias, (...) Coimbra é uma cidade que tem apenas sol nos telhados, nas janelas que olham para o rio e nos campos dos arredores. As ruas são frias e húmidas, apertadas entre velhas casas, ruas tortuosas, em ziguezague,...³⁶⁸

No primeiro contacto com a residencial de estudantes, o espaço de acolhimento a Bernardo, intensifica-se o mal-estar:

... apesar de ter ao lado um velho amigo, começava a sentir aquele ambiente mais estranho do que tinha imaginado (...). Tinha um ar desagradável e sujo. (...) Das paredes vinha uma humidade fria e a meio da subida começou a sentir-se atravessado por um frio vento gélido que nascia ali mesmo naquele poço.³⁶⁹

³⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 17.

³⁶⁶ Id., *ibid.*, p. 17.

³⁶⁷ Id., *ibid.*, pp. 14-15.

³⁶⁸ Id., *ibid.*, p. 23.

³⁶⁹ Id., *ibid.*, pp. 16-17.

Esta descrição da residência estudantil constitui mais uma visão a acumular à perspectiva negativa da cidade, por oposição ao campo.

O ar carregado do primeiro capítulo dá, depois, lugar (embora com a observação «As primeiras semanas foram de adaptação difícil»³⁷⁰) ao espaço «familiar e simpático» do quarto. Estavam, portanto, ultrapassadas as dificuldades de ambientação mais prementes. Algo, porém, de muito importante, faltava ainda conquistar: o relacionamento interpessoal com os outros, que não estava a ser fácil; depois das suas atitudes, que chegavam a irritar os veteranos, e já integrado num grupo estudantil, Bernardo sentia-se deslocado porque não encontrava na maioria dos colegas os valores que realmente apreciava: franqueza, lealdade, valentia, aos quais apenas Vaz parecia corresponder:

Não lhe serviam aqueles companheiros. O Vaz, sim, (...) franco, valente, leal, com espírito. (...) Os outros, uns boçais. (...) Sentia-se deslocado entre aqueles veteranos que o tratavam com um ar protector, que falavam de assuntos vulgares mas para ele desconhecidos. (...) O que lhe apetecia era ir-se embora dali, voltar para casa e depois se veria. (...) Aqui sentia-se cada dia mais estranho ao meio, mais desencontrado de si próprio, desenraizado, sem vontade, sem entusiasmo, sem convicção para nada. Indiferente, mole.³⁷¹

Essencialmente as passagens sublinhadas (sublinhados meus) ilustram vivamente os sentimentos de inadaptação de um jovem que se encontra, pela primeira vez, ausente do seu meio familiar. As suas crescentes sensações de desconforto e fadiga provocam a necessidade de rápida evasão, fuga libertadora ao encontro de si próprio e da sua força entusiasta, que aquele lugar e companhias debilitavam.

No entanto, inesperadamente, no primeiro regresso a casa (férias de Natal), ao conversar com o pai sobre Coimbra, o protagonista apercebe-se de que a distância da cidade lhe provocara uma visão diferente daquela que tinha enquanto lá estava:

³⁷⁰ Id., *ibid.*, p. 19.

³⁷¹ Id., *ibid.*, pp. 49-50.

Mas à hora de jantar, ao sentar-se à mesa, notou que tinha começado a falar com entusiasmo daquela vida que achara estúpida, dos companheiros, de tudo, como se já não fosse bem a mesma coisa.³⁷²

Primeiro, através do criado Joaquim, que lá cumprira o serviço militar e depois através do pai, Bernardo confronta-se com as diferentes perspectivas e gerações da cidade que agora entende no seu prestígio e importância, alastrando-se a si próprio, por ser parte desse universo enquanto estudante.

Depois da brincadeira de mau gosto dos estudantes de Medicina, que quase matam de susto o colega Albuquerque, Bernardo estuda as maneiras de fugir à praxe e envolve-se mais no meio social, com uma ida ao cinema, em que foge a alguns *troupiastas*, em corrida, escapando com sucesso. É no início do segundo capítulo, na segunda parte, decorrido o mais longo período de férias, que encontramos Bernardo, enfim, pleno de confiança em si e adaptado, passada que estava a fase de caloiro:

Quando, ao regressar a Coimbra, (...) desceu a Estação Velha, (...) respirou fundo, sorrindo interiormente, com a satisfação e a força de quem lá vai entrar como príncipe de invejáveis poderes. Agora era a liberdade e a completa confiança em si próprio.³⁷³

Sensação de liberdade semelhante, só encontraremos no final da narrativa.

A par da crescente auto-afirmação face à sua condição de caloiro, Bernardo não pôde evitar, no entanto, as inúmeras interrogações e descobertas pessoais no encontro com o amor. Diante destes episódios iniciais, as posições do protagonista provam já «a imperiosa necessidade de se tornar outro, de conquistar terreno seu e de amadurecer»³⁷⁴.

Estas conquistas reforçarão a auto-estima do estudante e vão sedimentar a libertação de medos, culminando com uma vitoriosa afirmação da sua individualidade. É no e pelo contacto com a cidade e o meio estudantil em que participa que Bernardo vai descobrir, através da «boémia e (...) erotismo avassaladores, o estilo íntimo e a recusa de ser mais um obediente insincero da sociedade»³⁷⁵. Este aspecto toma forma no romance desde o início mas, particularmente, no final, no que se refere à eficácia e aplicação pouco

³⁷² Id., *ibid.*, p. 52.

³⁷³ Id., *ibid.*, p. 114.

³⁷⁴ Carina Infante do Carmo, *op. cit.*, p. 44.

³⁷⁵ Id., *ibid.*, p. 45.

viáveis do curso de Direito em termos de futuro. Logo no seu primeiro ano de estudo, Bernardo critica a referida carreira, não encontrando nela correspondência com as suas aspirações profissionais, condensando muito da «Ode Triunfal» de Álvaro de Campos na suma caracterização que apresenta da sua fábrica de sonho:

Gostava de ser engenheiro, construir, descobrir, viver no pulsar de uma grande fábrica. No Direito só via uma coisa estéril e bafienta, negativa e imobilizadora do homem.³⁷⁶

E em conversa com Albuquerque, colega de curso, acrescentava ainda, referindo-se ao carácter provisório das matérias que estudava:

As leis são matéria morta. (...) Achas que tem interesse dedicar a actividade espiritual, limitá-la, a uma coisa parada? A uma coisa que amanhã já não existe? Não vês que as leis de há cinquenta anos não são as de hoje? O que interessa às novas gerações é desfazê-las (...), o que me interessa é a lei nova, a que está por fazer.³⁷⁷

O pensamento da personagem entra em diálogo com a personalidade do seu autor, pois estas manifestações são claramente modernistas, de ruptura com o passado.

No final, verifica-se um desajuste do *eu* interior com o *eu* social que culmina, contudo, na vitória da tenacidade pessoal marcando, concomitantemente, a partida para uma nova etapa de vida. A liberdade é consagrada como o mais importante dos valores na felicidade do indivíduo e é nesta perspectiva que a instituição pode ser vista, também aqui, como prisão:

Atravessou o Jardim da Universidade; pela nobre Porta de Minerva, com seu arco de pedra coroado pela deusa antiga, desceu a rua estreita. E como num regresso simbólico à pureza primitiva, nu, debaixo da capa sacudida pelo vento, sentia que era, enfim, um homem livre.³⁷⁸

³⁷⁶ Branquinho da Fonseca, *Porta de Minerva*, p. 82.

³⁷⁷ Id., *ibid.*, p. 84.

³⁷⁸ Id., *ibid.*, p. 315.

O final do romance traz amizades e habilita o sujeito a participar numa sociedade organizada, mas em que todo o conhecimento adquirido se revela inútil, porque pensando numa intervenção politicamente mascarada.

Em concordância com a não aceitação do curso de Direito para seu futuro profissional, mercê do seu teor estagnado e inútil, está a posição do narrador de “A Minha Inimiga”, perante a imposição de valores e de regras sociais ou religiosas. Os preceitos civilmente inculcados constituem outra fonte de desadaptação para o indivíduo, consubstanciada na aceitação de algumas obrigações que entram em choque com a forma natural e espontânea do ser humano:

Apesar de toda a minha natural reacção contra as convenções, eu não estava (nem nunca o viria a conseguir), eu não estava liberto destas pequenas ideias falsas. (...) Toda a moral que nos ensinam, que nos pregam, que nos impõem, venerada como *essencial* (!), toda essa moral é contrária aos instintos da vida, e antinatural e hipócrita. (...) Uma religião de renúncia, que nos diminui e prende diante da vida, a que podia levar-nos senão a uma decadência aceite como virtude, senão a uma hipocrisia inseparável de nós?³⁷⁹

Como defendeu também Bernardo Cabral, a sociedade definha e abate o que de melhor tem a natureza humana, tornando os homens hipócritas e falsos. Através do texto, podemos mesmo identificar algumas marcas desse peso normativo e moralizador da sociedade, visíveis, por exemplo, na atitude e apreciação da figura feminina (neste caso, o primeiro encontro de Bernardo com Elizabeth), que difere consoante o espaço: fora da igreja ela é «uma jovem elegante e bonita, com um vago ar desdenhoso» (p. 73), dentro da Sé transforma-se em «uma silhueta religiosa e humilde» (p. 75). Nesta atitude nem sempre dissimulada de crítica aos valores instituídos, Bernardo compara as matérias do seu curso, estáticas e simplórias, à catequese, como algo que não se percebe, mas se empina apenas:

_ Não te vexa empregares a inteligência em matéria onde ela é tão pouco exigida? Repara que em todas estas centenas de páginas a compreensão é leve e fácil. Basta fixar umas ideias simplórias aqui estampadas, como quem na catequese decora os mandamentos da lei de Deus.³⁸⁰

³⁷⁹ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 137.

³⁸⁰ Id., *Porta de Minerva*, p. 83.

O caminho de vida de Bernardo foi despertado e construído pela sua permanência em Coimbra, embora a consciência do seu destino e da descoberta do mundo surjam no seu espaço de infância:

Faltava-lhe alguma coisa que não havia ali, que, afinal, era preciso ir procurar pelo mundo, entre a chateza, a estupidez e a desordem.³⁸¹

Dando certa continuidade ao espaço exterior de *Bandeira Preta* como palco privilegiado de aprendizagem, uma das grandes ilações a extrair do romance *Porta de Minerva* é a de que a vida é a grande escola, fora da família ou instituição escolar. O mundo e a sua descoberta surgem como os grandes mestres. A crítica à instituição é, no fundo, uma paródia velada ao sistema político, tantas vezes espaço de discriminação e opressão. Parece, pois, ser toada comum e uníssona a muitos jovens o cruzamento do puro, saudável e natural com o que de mais rude e poluto existe na sociedade, nos seus trajectos de vida, para daí advir a bonança do encontro com a felicidade/maturidade.

Em suma, e referindo-nos agora a todos os percursos analisados, se, por um lado, a errância e o devaneio são pontos fortes na caracterização dos jovens fonsequianos, por outro, atesta-se o carácter revigorante que desempenha a natureza agreste junto do indivíduo. Ela funciona como um verdadeiro tónico capaz de sanar todos os males. A casta natural é a única resposta ao sujeito enfermo ou desalentado porque ali se enraizou e pertence, proporcionando-lhe este contacto uma comunhão e (re)encontro pleno consigo mesmo. Na proximidade com locais arborizados, mormente a floresta, o sujeito (normalmente narrador) enceta a sua “viagem de recuperação”³⁸² através da convivência com componentes naturais como as árvores, o sol ou os animais que ali habitam singelamente. As primeiras, a merecer destaque nas descrições do escritor, são símbolo de esperança, quietude e rejuvenescimento, sendo elementos capitais neste processo de apaziguamento pessoal.

A procura de um caminho ou de uma identidade, o tema da viagem e a adaptação, constituem denominadores comuns à maioria das figuras juvenis das narrativas fonsequianas. São muitos os jovens narradores que, distanciados no tempo e no espaço, dos

³⁸¹ Id., *ibid.*, p. 53.

³⁸² António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 275.

locais onde nasceram e viveram os primeiros anos da sua existência, procuram recordações da infância como uma espécie de paraíso perdido. Porém, o desenrolar da maioria destas demandas traduz-se numa mera frustração; afinal, nem os protagonistas, nem os locais revisitados são já os mesmos, denunciando a inexorável passagem do tempo. Na conjuntura de um passado lembrado, e tantas vezes em confronto com um presente alterado, encontra-se o motivo para a escrita ou sublimação da dor. O deambular pelo espaço é o espectro de um ser que, em perseguição a um impreciso ideal, anseia pelo encontro consigo mesmo.

A própria produção escrita poderá ser entendida como um raio-X do autor, também em demanda da sua verdadeira vocação artística e literária. A questão da viagem remete para o duplo, a clivagem do sujeito que se procura em múltiplos lugares, evidenciando uma cissiparidade interior que se mitiga pelas paragens percorridas. As personagens jovens revelam a face dos diferentes “eus” autorais, revestidos de um lastro de incerteza e construção. Os escolhidos para a repetida partida parecem necessitar destas experiências, essenciais ao seu aperfeiçoamento. Mercê destas lições, os indivíduos farão a sua introdução no mundo adulto de forma mais consciente, assinalada por um princípio disfórico: só a dor de um amor perdido ou de uma desilusão face a outrem preparam e fornecem uma perspectiva real, concreta e autêntica da vida. Por isso, serão estas vivências as vacinas indispensáveis para resistir a um mundo e a uma existência imprevisíveis.

2 – *Porta de Minerva*: o romance coimbrão

Introdução

Nesta parte do trabalho, pretendemos concentrar-nos nas representações de juventude que emanam do romance do escritor. Como é sabido, Coimbra ergueu-se como epicentro literário e juvenil, questão claramente descoberta no desenvolvimento do enredo desta composição. Assim, começaremos por referir alguns aspectos que nos parecem determinantes na construção dessa vivaz e facunda Coimbra.

Há uma relação interessante entre a actividade das universidades e o desenvolvimento dos locais onde estão integradas, nomeadamente na afirmação cultural das sociedades. As mudanças arquitectónicas que a Universidade de Coimbra sofreu ao

longo de quase sete séculos contagiaram a restante cidade. Coimbra está ligada a momentos cruciais da história nacional, sendo inúmeras as figuras e contribuições que marcaram esse caminho civilizacional de ideias, doutrinas ou políticas. Vitorino Nemésio afirma que «nenhum lugar polariza mais actividade literária do que este, desde o século XVI, tanto como centro de produção como de atracção espiritual e referência poética»³⁸³. A implantação definitiva da instituição, em 1537, arrasta para o local colégios e ordens religiosas de grande mérito. Coimbra consagra-se amplo centro de produção tipográfica em 1530, pela mão e actividade dos monges Agostinhos de Santa Cruz, detentores do mais prestigiado estabelecimento de ensino nacional que, durante quarenta e sete anos (1530-1577), produziu várias e cuidadas obras. O Colégio das Artes viria a internacionalizar e controlar o ensino através dos padres jesuítas da Companhia de Jesus, dando lugar, no século XVIII, com a sua extinção, à magnífica oficina tipográfica da Universidade de Coimbra: «a Imprensa da Universidade teve uma acção notória na vida intelectual do País e nas suas artes gráficas»³⁸⁴.

Estes aspectos, de apressada análise, anunciam a cidade como o alteroso berço de produção literária no século XVI, vindo a atingir outro dos seus apogeus no século XIX. A *Questão Coimbrã* e as *Conferências do Casino* são acontecimentos da mais relevante importância para sagrar Coimbra polo de manifesto cultural, nos seus desenvolvimentos e repercussões. A «lírica das “doces e claras águas”»³⁸⁵ do Mondego, encetada por Sá de Miranda, a *Comédia da Divisa da Cidade de Coimbra* de Gil Vicente, a obra de Eça de Queirós, «Um Génio que era um santo» ou a intensa produção de revistas e jornais (para jovens) que vieram perpetuar e actualizar a forte herança tipográfica da cidade, são alguns dos exemplos que pintam memoráveis retratos de Coimbra.

A ideia de centralidade atribuída ao local advém, primeiramente, do seu posicionamento geográfico mas a sua força centrípeta foi, sem dúvida, inflamada pela arreigada actividade académica que a secularizou, enaltecida pela constante passagem de inúmeras figuras de realce da cultura portuguesa por esta instituição, quer no campo literário, quer no político. Por isso, tanto a Universidade como a já rotulada “cidade dos estudantes” representam um emblema de juventude. O mito da “mocidade dourada”,

³⁸³ Vitorino Nemésio, «Coimbra» in *Dicionário de Literatura*, 3ª ed., 1º vol., Porto, Figueirinhas, 1973, p. 188.

³⁸⁴ Jorge Peixoto, *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, Coimbra, s.d., p. 18.

³⁸⁵ Vitorino Nemésio, *art. cit.*, p. 189.

incidindo no quotidiano do jovem estudante alojado em quarto sinónimo de «habitáculo (...) boémio e ascético, orgiástico e reflexivo – antro, cela de Abelardo, botica de Fausto, torre de trovador», influencia e caracteriza muita da produção literária romântica³⁸⁶.

Foi ainda na região de Coimbra que se concretizou a mais trágica e imortal história escrita em português, protagonizada Pedro e Inês. A beleza, a perseverança, a luta e intensidade ligadas ao seu mítico amor concederam-lhe honras de uma eternidade comovente e etérea, inspirando múltiplos escritores, incluindo Branquinho da Fonseca³⁸⁷. A Quinta das Lágrimas ou o Penedo da Saudade são dois motivos de peso para que Coimbra possa apelidar-se de cidade mítica. A saudade, vocábulo enraizadamente lusitano, estabelece uma forte ligação do lugar com a literatura.

Vitorino Nemésio acrescenta ainda que «seria impossível enumerar (...) todos quantos, modernamente, escolheram Coimbra como tema poético ou quadro de acção novelística»³⁸⁸ provando que, para além de tudo quanto se afirmou, todo o amplexo contextual que envolve a cidade se reveste de inesgotáveis análises e interpretações, motivadas por um admirável bordão histórico-cultural.

Assinalamos, por um lado, a importância da cidade de Coimbra na perspetivação da juventude do escritor e, por outro, a relevância que ela assume enquanto fundação de um mito português e lugar catalisador das características e personalidade do sujeito criativo, o autor que aqui analisamos.

E se é do pátio da Universidade que o Mondego parece mais bonito, é decerto também porque, em Coimbra, o Rio foi sempre cantado. Os estudantes deram e continuam a dar a Coimbra, Fados e Baladas, Livros e Poemas, Sonhos e Saudade. É por isso que, mesmo quando a Porta Férrea fica para trás na vida de todos, Coimbra nunca parte.

³⁸⁶ No romance *Porta de Minerva*, que a seguir abordaremos com algum detalhe, este tópico é trabalhado no sentido de engrandecer o prestígio da instituição; quando abandona a *Real República dos Kágados*, residência imposta a todos os caloiros, Bernardo Cabral, o protagonista, ocupará um quarto com um historial de estudantes que se tornaram ilustres formados da Universidade de Coimbra: «_ Ah! esse é um belo quarto! Sempre muito procurado, mas só por gente boa. Saiu de lá este ano o Dr. João de Sá. (...) Esteve cá em casa três anos, até se formar. Antes dele o Dr. Amândio Gomes» (Branquinho da Fonseca, *Porta de Minerva*, p. 118).

³⁸⁷ A narrativa de recorte coimbrão alude a este amor. Acontece no final da serenata que Bernardo faz a Elizabeth e Kate e que servirá de mote para um passeio romântico com a última. Ao afirmar que a acompanha até ao fim do mundo, o protagonista acrescenta: «_ É de um grande e feroz apaixonado: do rei D. Pedro, o Cruel... que a mandou gravar na pedra (...) do túmulo da bem-amada» (Id., *ibid.*, pp. 254-255).

³⁸⁸ Vitorino Nemésio, *art. cit.*, p. 190.

2.1 – Algumas representações da Universidade de Coimbra e da Juventude em *Porta de Minerva*

«As clássicas saudades de Coimbra, o embevecimento com que são lembrados esses tempos de “piadas” e boémia, a sentimentalidade, em suma, que pela vida fora continua prendendo os ex-acadêmicos à terra em que, por assim dizer, desabrochou a sua mocidade, de modo nenhum são alheios ao nosso rude, selvagem herói»³⁸⁹.

A Universidade constitui, *ab initio*, um ponto de referência basilar em toda a rede de ligações mencionada, como berço da formação e criatividade de tantos e tantos escritores de reconhecido mérito. Porém, a inspiração que brotou do Mondego ou jorrou de outras fontes mais recônditas, enaltece-se, tantas vezes, em disparidade com a reputação desfavorável do ensino da instituição. É um aspecto que repetidamente se insinua ao longo do romance *Porta de Minerva* bem como em *O Barão*.

Porta de Minerva vem perpetuar e engrossar esse rol de composições literárias que gravitam à volta da mais antiga e tradicional instituição de ensino superior. O romance corrobora o ambiente coimbrão universitário como *topos* recheado de argumentos. Perante a universidade, duas vertentes: por um lado, a instituição escolar, a sua imagem histórica e de tradições universitárias, por outro, o ritual de aperfeiçoamento do adulto, centrado no protagonista Bernardo Cabral. Mas nem só de quotidiano universitário se ocupa o romance; as querelas políticas ou o retrato de uma sociedade degradada são outros aspectos que se entremostam no decorrer da acção, como já se assinalou. Contudo, Coimbra assume, sem dúvida, um papel de absoluta relevância neste texto, ao ponto de poder considerar-se mesmo uma personagem. Fruto desta participação vital e estruturadora na construção do tecido da obra, tem-se oscilado entre as designações de romance de espaço ou romance de personagem³⁹⁰. Não poderíamos, pois, conceber o enredo da acção numa

³⁸⁹ José Régio, “Posfácio” in Branquinho da Fonseca, *O Barão*, 4ª ed., Lisboa, Portugal Editora, 1962, p. 129.

³⁹⁰ Atendendo às classificações tipológicas de Aguiar e Silva, baseadas na *Análise e interpretação da obra literária* de Wolfgang Keiser, pensamos que *Porta de Minerva* se situa entre o “Romance de personagem” e o “Romance de espaço”. Apesar de Bernardo Cabral se constituir a personagem central da obra, o título remete claramente para o espaço de aprendizagem do sujeito, sendo que o desenvolvimento da acção concede, muitas vezes, primazia «à pintura do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais decorre a intriga». Por outro lado, o lugar reveste-se de uma capital importância para o escritor, em toda a sua dimensão lírica e criativa: «o meio descrito pode ainda ser geográfico ou telúrico» (não esqueçamos que o estudante se reparte entre a cidade da juventude coimbrã e a sua terra natal). Sem que tenhamos de conferir «um valor absoluto» ou «uma rigidez extrema» a esta classificação, atrevemo-nos a comparar *Porta de Minerva* com outro romance ao qual, por acaso, se atribui a tradução por Branquinho da Fonseca e sua

atmosfera diferente desta, perdendo-se, nesse caso, pontos de referência únicos e indispensáveis à compreensão e desenvolvimento dos temas e acontecimentos narrados.

Para além de uma caracterização decadente e disfórica da cidade e do sistema de ensino da mediática instituição, o romance também fornece visões juvenis aliadas à massa humana universitária, alma da obra. A exagerada excentricidade da praxe dos veteranos representada, por exemplo, pelos estudantes de Medicina que provocam o pânico em Albuquerque (Parte I, Cap. VII) ou a exultante singularidade colocada na galhofante perseguição do inglês Ardison (Parte I, Cap.X), quando traja de branco, são exemplos da bazófia própria, mas não banal, de uma comunidade juvenil muito *sui generis*.

A célebre Coimbra, como lugar de adaptação, é encarada de forma negativa, porém, o seu prestigiado estatuto é anunciado desde logo, na figura do próprio estudante:

Porque sentia aquela espécie de comoção tumultuosa de quem regressasse, qual aventureiro Ulisses, de um país lendário? (...) O estender da distância parecia ir, lentamente, valorizando e engrandecendo as figuras e o ambiente de onde vinha. (...)

Ao descer na estação, viu que o olhavam com a curiosidade de quem admirasse nele um prestígio novo. No olhar do criado (...) brilhava orgulhosamente essa comunhão de glória,...³⁹¹

Coimbra assume uma importância superior ao próprio Bernardo, quando este regressa, pela primeira vez, a casa. Eis a dianteira pergunta do pai:

_ Então, essa Coimbra?³⁹²

O tom da conversa entre progenitor e filho mostra o confronto de gerações mas evidencia, sobretudo, as crescentes e maléficas mudanças que se têm verificado na Universidade, causando a sua decadência:

esposa, *O Vermelho e o negro*, de Stendhal; esta obra foi apontada por Aguiar e Silva como um exemplo híbrido de romance de personagem e de espaço, incidindo sobre «uma personagem, Julien Sorel, jovem ambicioso, sonhador e altivo, que virilmente procura conquistar na vida um lugar de homem livre, recusando-se a aceitar a condição de servo a que a sociedade (...) o condenara» mas também «romance de uma sociedade e de uma época concretas», como atesta o subtítulo – *Chronique du XIXe siècle*. Julgamos que, nesta questão em especial, os dois romances apresentam muitas similitudes (Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Almedina, 1992, pp. 685-686).

³⁹¹ Branquinho da Fonseca, *Porta de Minerva*, p. 51.

³⁹² Id., *ibid.*, p. 52.

_ Lá está, como há dois séculos.

_ Nem como há dois anos... De dia para dia têm estragado tudo. (...) Hoje já não é nada. No meu tempo era outra coisa. Têm-se perdido as tradições e já não há aquele espírito...³⁹³

Análoga postura toma o prior da aldeia, quando avista o jovem caloiro:

_ Olá, seu doutor! Então essa Coimbra?

_ Lá está, senhor Padre Xavier, pouco melhor que no século de El-Rei D. Dinis.

_ Muito pior, diga muito pior, isso sim.³⁹⁴

Conhecemos já a posição de Bernardo: apesar da inadaptação aos espaços coimbrões, a distância e o primeiro afastamento da cidade universitária provocam-lhe saudade, ao mesmo tempo que sente crescer a importância de ser estudante em Coimbra. Por isso, estes excertos permitem-nos afirmar que o novato academista se vê enaltecido por via da instituição que frequenta, parecendo até usurpar-lhe o seu lugar como protagonista.

O mais famoso ritual académico da Universidade de Coimbra, a «latada», é descrito com algum pormenor, dotando a narração de um elevado visualismo e sonoridade, que compõem um quadro de cor e vivacidade juvenil:

As tintas escorriam pelas caras dos que se tinham pintado de pretos, de índios ou de chineses. Ao estrondo dos foguetes e das gaitas de foles (...) afluía uma multidão compacta, que se misturava com as capas dos estudantes, com os mascarados, com os automóveis, com os bois puxando carros, com as bandas de música. (...) E o cortejo voltou a mover-se, (...) garrido de mil cores, tumultuoso e gritante.³⁹⁵

Através da descrição festiva, é ainda possível apreciar alguns rituais académicos como o procedimento da «Queima das Fitas»:

³⁹³ Id., *ibid.*, p. 52.

³⁹⁴ Id., *ibid.*, p. 53.

³⁹⁵ Id., *ibid.*, pp. 90-91.

Os quartanistas iam juntar-se sobre o palanque e os quintanistas que lhes cediam as suas pastas de fitas largas subiam também os degraus e misturavam-se com os festejantes. Estes depositavam, dentro do bacio, o *grelo*, a fita estreita que durante o ano haviam trazido na pasta. Por fim, lançaram fogo a essas fitas que estavam dentro do vaso. E os quintanistas entregaram aos novos colegas as pastas que tinham usado até aí, dando-lhes o abraço fraterno. Os novos quintanistas desciam o estrado, já com as pastas de fitas largas e regressavam aos carros.³⁹⁶

É com este pormenor³⁹⁷ que o leitor, saudosista ou não, (re)conhece um dos primordiais e célebres actos académicos de Coimbra, em toda a sua força e aparato.

Não escapa à descrição, porém, abafado pelo barulho e confusão de gente que assistia à passagem do cortejo, um outro tom, algo decadente («muitos dos estudantes andavam já embriagados» (p. 91)) que evolui para o trágico, quando «um operário achou ofensiva certa alusão a um grande vulto político: (...) um frade de grandes barbas, com seu longo hábito franciscano» (p. 92), que o homem agride, causando a confusão geral. A alegria juvenil dá então lugar ao sangue derramado dos estudantes («muitos caíam banhados em sangue e eram levados pelos companheiros» (p. 92)) mas que a turba estudantil, atroando «o clamor triunfal de vivas à academia» coroa, ao derrubar e engolir os cavaleiros das forças policiais. O romance conjuga, frequentemente, períodos jubilosos com outros dotados de inusitado ou estranho, característicos do estilo do escritor. O “braço de ferro” entre a autoridade e a irreverência dos estudantes é reiterada por todo o romance, sendo Vaz a personagem que melhor personaliza essa luta. Um dos pontos altos desta sua arrojada postura assinala-se numa arriscada missão militar que o grupo de estudantes companheiros de Bernardo vai levar a cabo – transmitir uma informação secreta ao Capitão Oliveira³⁹⁸; Vaz é o responsável pelo seu êxito, fingido-se de bêbedo.

A boémia estudantil, exemplarmente enunciada no Programa da “Queima” (pp. 89-90), é outra das constantes referências no romance, aliada à descrição quotidiana dos academistas. Ela aglutina muita da irreverência e rebeldia dos alunos, manifestando-se pelas ruas e cafés de Coimbra, ao mesmo tempo que também proporciona o encontro amoroso, conducente a outro ritual académico: a serenata. Lembrando este momento na

³⁹⁶ Id., *ibid.*, p. 91.

³⁹⁷ Notem-se as referências a espaços reais de marcha do cortejo, como a «Rua Larga» ou o «Largo da Feira» (p. 91), mencionados pelo escritor, testemunhando um conhecimento autêntico dos acontecimentos narrados.

³⁹⁸ Esta aventura descreve-se no capítulo VIII (Parte 3), mais precisamente nas páginas 210 e 211.

narrativa, Kate elogia a serenata de Bernardo, associando-a à jovialidade do eterno romantismo:

- _ A serenata foi linda... Que bela voz tem o seu amigo.
- _ Julguei que achasse de um romantismo antigo.
- _ O romantismo é de todos os tempos.³⁹⁹

A cantata sedutora, tradicionalmente entoada ao público feminino, projecta uma outra feição, a do estudante conquistador ou enamorado, numa aprendizagem que se constitui, também, imagem de marca da juventude.

A crítica ao ensino da instituição, aos lentes e o desinteresse pelo estudo são outras tónicas dominantes do romance. Como já se mencionou, Bernardo é um jovem desmotivado, o que advém do carácter enfadonho e inútil das matérias do seu curso:

No Direito só via uma coisa estéril e bafienta, negativa e imobilizadora do homem.⁴⁰⁰

No final da segunda parte, é confirmada essa perspectiva negativa do ensino através de uma aula maçadora, que resultou na expulsão de Bernardo por mau comportamento:

Todos estavam impacientes por sair; mas faltava quase meia hora, uma dessas meias horas sem fim. (...)

_ Saia! – disse o professor, pálido, (...)

Bernardo, imperturbável, compôs a capa sobre os ombros, pôs-se em pé, virou-lhe as costas e saiu devagar por entre as filas das carteiras, no meio de um silêncio trágico.⁴⁰¹

Os docentes são criticados no sentido em que apenas transmitem friamente os conteúdos livrescos, não cultivando o diálogo com os alunos. As aulas são uma obrigação hipócrita:

³⁹⁹ Id., *ibid.*, p. 254.

⁴⁰⁰ Id., *ibid.*, p. 82.

⁴⁰¹ Id., *ibid.*, pp. 122-123.

...Bernardo tinha dado todas as faltas permitidas, e via-se obrigado a ir às aulas. (...) Sentia-se fatigado e melancólico daquela sensação de tempo perdido (...). Considerava-as mais do que inúteis, prejudiciais. Os professores repetiam de uns anos para os outros o que vinha já nas *sebentas*. (...) Os alunos iam lá só porque eram obrigados, mas não os ouviam (...). Fingiam, sentados nas carteiras, habituando-se a usar uma máscara de conveniência. Talvez fosse essa a utilidade que dali traziam para a vida: aprender a afivelar a máscara.⁴⁰²

Nesta perspectiva, a Universidade nada mais faz do que ensinar a ser bifronte e desleal, mostrando que todo o seu prestígio se encontra camuflado por um falso brilho. Uma das asserções de Bernardo à inglesa Elizabeth, durante o baile, alude a esse universo plurissignificativo: «_ Pois, Coimbra é uma lenda...» (p. 197). Ao mesmo tempo que caracteriza a cidade sob a insígnia do mito, o estudante insinua também a desilusão sentida enquanto discente⁴⁰³. A declaração provoca o comentário da rapariga:

_ Daddy, Mr. Cabral told me something very important: Coimbra doesn't exist: it's just a legend.

_ Yes, I know: the legend of youth...⁴⁰⁴

A bandeira da juventude que Mr. Ardison ergue à cidade de Coimbra faz reconhecer a expansão da fama do lugar além fronteiras mas não encontra o profundo sentido que o estudante colocou na expressão proferida. Aliás, o resto da conversa corrobora a continuação de mal-entendidos discursivos. Portanto, a perspectiva do ensino que prevalece na obra, ditada pelos testemunhos de alguns estudantes, é claramente negativa, contribuindo para denegrir o funcionamento e a utilidade da instituição bem como o seu apagado papel na inserção do recém licenciado em sociedade.

A partir da segunda parte, irrompe na narrativa a preponderância do factor amoroso na vida de Bernardo, que vai impelir o alargamento do espaço de acção da cidade de Coimbra para os seus arredores; Buçaco é um desses locais por onde se passeia com Kate e Elizabeth. O despertar do protagonista para a atracção feminina esboça-se, porém, primeiramente, quando revê a companheira de infância:

⁴⁰² Id., *ibid.*, p. 154.

⁴⁰³ A Coimbra em que o estudante depositou tantas expectativas, revelou-se, afinal, um fiasco. Mais uma vez, a realidade difere entre o ser e o parecer.

⁴⁰⁴ Id., *ibid.*, p. 195.

Com Maria Teresa teve a surpresa de a achar bonita e mulher.⁴⁰⁵

O tema do/s amor/es do protagonista é mais veemente a partir do meio do romance, tornando-se um dos fios condutores da narrativa e relegando para segundo plano a vida estudantil (séria), que continua a concentrar-se no enfadonho das aulas, na boémia ou nos abusos dos estudantes em locais públicos que conduzem, até, à prisão de alguns elementos.

Terminamos com outra imagem da juventude académica coimbrã, que a obra eleva: a luta pelos ideais da liberdade e da verdade, que o ensino universitário aprisiona. Para além de alguns dos já enunciados episódios de revolta contra o poder estabelecido, numa fase etária mais madura e avançada, a derradeira e aprazível arma que os estudantes utilizam neste combate é a própria literatura, como se abordará a seguir:

Como se se libertassem de uma casa fechada, a reacção do prazer do sol e do ar puro fazia-os agora exagerar a luta pela nudez da verdade. Era a conquista de uma ilusão alegre e violenta, com os pés verdadeiramente na terra e a cabeça no céu. Dava a força de um caminho verdadeiro... Bernardo tinha reunido várias poesias num pequeno volume...⁴⁰⁶

No contexto de *Porta de Minerva*, Bernardo representa o exemplo de jovem em aprendizado, social e pessoal, cuja experiência de vida toma a dianteira face à formação universitária; a criação literária a par da atracção e aproximação ao sexo feminino são factores que muito contribuem para a maturação do academista e, com o abandono da instituição, abrem-se-lhe as portas de um futuro ainda indeciso, mas promitente.

2.2 – Bernardo Cabral: um espelho de Branquinho da Fonseca e outros traços autobiográficos

As obras mais extensas são aquelas onde se encontra o maior número de referências biográficas do autor, como é prova inoxidável o romance. Tal terá correspondido a uma vontade mais premente de recordar o seu próprio passado e nele se demorar, à semelhança de alguns narradores jovens que já estudámos. *Bandeira Preta* e *Porta de Minerva* serão as

⁴⁰⁵ Id., *ibid.*, p. 110.

⁴⁰⁶ Id., *ibid.*, p. 220.

obras que concentram mais biografemas; o espaço e o tempo das narrativas encontram fortes elos de ancoragem à realidade do escritor que, em termos ficcionais, se desordena cronologicamente. O criador encerra a sua produção literária com o ciclo de contos que reporta à fase da infância, sendo que o romance, concentrado, de forma irrevogável, na juventude, já tinha sido anteriormente publicado. Corroborando a tese de António Quadros, e também nessa perspectiva, existem motivos evidentes de ligação entre as duas obras; a localização espacial circunscrita à área de Viseu, de onde são originários ambos os protagonistas, as referências históricas que, de modo cronologicamente organizado, encaixam nas vivências diegéticas ou na vida do próprio autor, a personalidade dos jovens (Bernardo pode ser, claramente, a continuação de Pedro), constituem alguns dos traços configuradores desta evolução. É precisamente o que atesta António Manuel Ferreira: «as semelhanças das duas personagens, nomeadamente ao nível do carácter, da origem familiar, social e geográfica, permitem estabelecer uma relação de continuidade entre as duas figuras e entre os dois textos»⁴⁰⁷. O mesmo estudioso adianta, ainda, que os dois jovens sustentam características comuns à tal «personagem-síntese», «pulverizadas em várias personagens masculinas do conjunto da narrativa»⁴⁰⁸, reunindo também especificidades relativas ao narrador. Por acumularem um maior «peso biográfico», que reflecte mais claramente o passado do autor, estas duas obras podem ser entendidas como autop projecção ficcional.

No início da segunda parte do romance, descreve-se um retorno de Bernardo à sua terra-natal e aqui são visíveis, de forma mais ou menos explícita, muitas semelhanças com o ciclo de contos *Bandeira Preta*; o regresso e a atracção pelo espaço natural e o encontro com os amigos de infância, Maria Teresa e Pedro⁴⁰⁹, são duas situações a assinalar. Este trio não deixa de nos remeter para o início do ciclo de contos, que abre com a imagem de Pedro, Chinca e Leonor, a bordo do *Falcão*. A amizade estabelecida, em ambos os casos, permanece inabalável até ao final das narrativas. E, tal como o pai de Pedro, que possuía uma quinta, também «o pai de Bernardo (...) herdara uma boa casa de lavoura, com florestas espalhadas pelas serranias em volta,...» (p. 110). No romance, a distância que separa os jovens, motivada pela prossecução de estudos, não altera a amizade que os une.

⁴⁰⁷ António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁰⁸ Id., *ibid.*, p. 137.

⁴⁰⁹ «Bernardo poisou o livro e ficou um momento a olhar o céu roxo. (...) A quinta deles fazia extrema com a sua, e as duas famílias cresciam, há três gerações, ligadas por uma íntima amizade. Bernardo e Pedro da mesma idade, Teresa com menos dois anos» (Branquinho da Fonseca, *Porta de Minerva*, p. 109).

A camaradagem e convivência do passado permanecem como forças mais intensas, que vencem todas as mudanças do presente:

Mas logo a força do convívio antigo veio atenuar a impressão nova.⁴¹⁰

Existem mais pontos de contacto entre o romance e o ciclo de contos ou a narrativa breve mais conhecida do autor. Por exemplo, em *Porta de Minerva*, faz-se referência à canção «Verde Gaio», a mesma que a Tuna comandada pelo Barão reproduziu, no conto de idêntico nome:

_O Vaz pegou na gaita de beijos, tocou o «Verde Gaio» e mandou-te dançar.⁴¹¹

Na verdade, e considerando que o Barão representa o estado adulto de Bernardo Cabral, esta cantiga reporta a um dos momentos áureos de juventude do mais velho: o início da sua aprendizagem enquanto estudante e pessoa, em Coimbra, pois também ele fora antigo aluno daquela Universidade. Não admira, pois, que, em jeito de nostálgica recordação, mas agora no seu tom autoritário e altivo, esta tivesse sido a primeira das canções que o anfitrião da Serra do Barroso ordenou, para dançar, numa espécie de presentificação de algo que não concretizou no ambiente ainda estranho e adverso da *Real República dos Kágados*:

_ O Verde Gaio! – gritou o Barão numa voz fora de tom, como se estivesse a pensar noutra coisa e de repente ouvisse aquela pergunta do mestre da Tuna.⁴¹²

De forma semelhante, a bandeira preta, símbolo da entusiasta e exaltada infância de Pedro, encontra correspondência com o negro estandarte da *Real República dos Kágados*, feita de uma capa velha:

A bandeira era uma velha capa esfarrapada, que de um lado tinha bordadas as palavras: IN HOC SIGNO VINCES. Do outro o nome da «república»: REAL REPÚBLICA DOS KÀGADOS.⁴¹³

⁴¹⁰ Id., *ibid.*, p. 110.

⁴¹¹ Id., *ibid.*, p. 33.

⁴¹² Id., *O Barão*, p. 54.

⁴¹³ Id., *Porta de Minerva*, p. 88.

A bandeira do navio *Falcão*, içada por Leonor, é quadrada e também tem «ao centro, por suas mãos bordados a retrós branco, um pistolão de boca larga e uma espada recurva» (p. 12). Os desenhos da infância ou as letras da juventude patentes nestes símbolos, gravaram também, no íntimo destas personagens, momentos de glória imortal.

Ao escrever este romance, o autor está, ele próprio, a tomar o lugar de muitos dos seus narradores, rememorando tempos idos de estudante na Universidade de Coimbra. A conjuntura estudantil e o seu campo de acção, embora timbrados pelo inútil ensino e constante oposição às forças policiais, disponibilizam ao criador as circunstâncias, a matéria-prima conveniente e eficaz na construção de uma obra marcadamente autobiográfica. O espaço carimba, pois, de forma irrevogável, uma ampla conjuntura entre objectos, pessoas, sentimentos e relações, sendo de capital importância na construção do imaginário literário. Assim como a terra, tantas vezes, se assume o espaço central do poeta, também a ambivalência entre a vila natal, a cidade dos estudantes e a importância de que se revestem, afirma a inestimável valia que esta composição alcança no domínio lírico e pessoal.

Se algumas dúvidas restassem quanto ao carácter acentuadamente autobiográfico da obra, elas dissipar-se-iam perante os factos que passamos a expor. Numa entrevista que Edmundo de Bettencourt concedeu a João de Brito Câmara, aquele escritor revela alguns pontos de vista pessoais e factuais que envolveram o segundo modernismo português. Muitos deles são representados no romance de Branquinho da Fonseca, mormente os que presidiram à criação de uma célebre publicação literária.

A tumultuosa conferência do Dr. Canela, presente no romance de Branquinho da Fonseca, constitui o primeiro indício de transposição do real para a ficção, momento que antecede, também na obra, a formação do grupo de literatos que viria a criar a revista:

A conferência do Dr. Canela foi tumultuosa e acabou no princípio, interrompida pela maior batalha que a plateia do velho Teatro-Circo presenciou até hoje. Ninguém tinha ido para ali com intenção de ouvir a conferência, nem os adeptos, nem os contrários. Sabia-se que ia ser apenas uma demonstração de força.⁴¹⁴

⁴¹⁴ Id., *ibid.*, p. 214.

De facto, Edmundo de Bettencourt, em entrevista a João de Brito Câmara, explica que o primeiro sintoma para a união foi um «manifesto escrito por Mário Coutinho, Abel Almada (...), João Carlos e António de Navarro, seguido de uma conferência dêste poeta no “Teatro Sousa Bastos”», a qual melindrou «pela irreverência com que foram expostos certos pontos de vista»⁴¹⁵. Similarmente ao sucedido no âmbito do romance, também esta conferência real causou «escândalo e tumulto. Da assistência, quando a discussão estava ao rubro, alguém, tendo conseguido, não sei como, uma agulheta de incêndio, propoz-se correr a água fria o conferente e os seus camaradas...»⁴¹⁶.

Como afirma António Manuel Ferreira, a inclusão de alguns pormenores, na totalidade da narrativa, propicia a sua «coesão alargada» mas, no caso do romance, vincula, mesmo, «a intencionalidade autobiográfica dos textos»:

Em *Porta de Minerva*, a dimensão autobiográfica é patente: espaço, tempo histórico e personagens constituem um mundo que se deixa ler à luz de coordenadas históricas e histórico-literárias precisas e bem determinadas.⁴¹⁷

Tal como no romance, as incipientes publicações coimbrãs nasceram de um colectivo de estudantes da Universidade de Coimbra, pertencentes «a um grupo, o único, nessa data, sectariamente modernista em Coimbra, que não viera ainda a público»⁴¹⁸. Na obra de ficção, caracteriza-se o grupo de literatos de idêntico modo, diferente e desconhecido, face à habitual rotina boémia comum a todos, mas mais acentuada em Vaz:

O veterano Manuel Vaz vinha também muitas vezes ouvir aquelas agitadas e subtis discussões sobre literatura e arte, que eram estranhas ao seu mundo de boémio puro, mas lhe davam o prazer das coisas novas e sérias e o gosto de se sentir ao pé de pessoas inteligentes.⁴¹⁹

⁴¹⁵ «Antecedentes da «presença», in *O Modernismo em Portugal (Entrevista com Edmundo de Bettencourt)*, Coimbra, Minerva, 1996, p. 30.

⁴¹⁶ *ibid.*, p. 30.

⁴¹⁷ António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 140.

⁴¹⁸ António Pedro Pita, «Uma consciência da Modernidade – prefácio à entrevista com Edmundo de Bettencourt», in *O Modernismo em Portugal*, Coimbra, Minerva, 1996, p. VII.

⁴¹⁹ Branquinho da Fonseca, *op. cit.*, p. 219.

Fazendo jus à descrição reiteradamente estúrdia dos amigos de Bernardo Cabral, encontramos também a analogia real relatada por João Gaspar Simões, quando caracteriza o grupo dos fundadores da «presença»:

De facto, uma geração à volta dos vinte e cinco anos, andava por esse tempo em Coimbra. Na Faculdade de Direito, alguns de nós; (...) e na de Matemática, na de Medicina e na de Ciências, dois ou três. Medíocres estudantes na maioria, péssimos, não poucos – eu, por exemplo - boémios, quase todos...⁴²⁰

Parece inquestionável que Bernardo Cabral é «a projecção textual do próprio autor»⁴²¹; o título do primeiro livro de poesia publicado por Branquinho – *Poemas*, encontra forte correlação com o nome do também elementar livro de Bernardo Cabral publicado - *Poesias*:

Bernardo tinha reunido várias poesias num pequeno volume com o título de *Poesias*.⁴²²

Também Branquinho publicara o seu primeiro livro de poemas no último ano de frequência universitária (1926), como atesta João Gaspar Simões:

... foi do convívio que entre eles se estabeleceu nesse derradeiro período do ano lectivo de 1925-1926, graças, especialmente, à aproximação de José Régio com os dois jovens fundadores de *Tríptico*, que veio a nascer a ideia de uma revista.⁴²³

A lembrança para fundar a revista foi da responsabilidade de Bernardo, o mesmo se devendo a Branquinho da Fonseca, com a *Presença*, na realidade:

⁴²⁰ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da «presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 151. Numa entrevista que concedeu a Marques Gastão, Branquinho da Fonseca afirma: «Fui sempre mau aluno. Por isso, penso que as escolas são todas más» (Luís Amaro, «Ficha Bibliográfica», in *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº1, reedição, 1984, p. 12).

⁴²¹ António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 141.

⁴²² Branquinho da Fonseca, *op. cit.*, p. 220.

⁴²³ João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 156.

_Creio ter ajudado em alguma coisa a fundação da «*presença*», juntamente com José Régio, Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, se bem que a idéia e os maiores esforços para o seu lançamento pertença a êste último escritor que, com os dois primeiros, ficou a dirigi-la...⁴²⁴

Bernardo propôs a fundação de uma revista. A ideia foi recebida como um sonho utópico. Não havia dinheiro para tal empresa.⁴²⁵

À semelhança de Branquinho da Fonseca, também Bernardo Cabral assume um papel de dinamização e organização da revista:

Bernardo, que não largava facilmente uma ideia em que pegasse, saiu da desilusão geral propondo que se fizesse uma revista mais pequena, uma espécie de jornal em papel do mais barato que houvesse, pois não eram luxos o que pretendia, mas uma revista, uma folha donde se dissesse à sonolência nacional, (...) tudo o que se pensava deles e de todos, donde se fizesse ouvir a voz de guerra às múmias e o grito de triunfo dos novos caminhos.⁴²⁶

A acrescentar a estes factos, pode mesmo apontar-se uma correspondência entre as personalidades envolvidas na criação real da revista *Presença* e a publicação ficcionada em *Porta de Minerva*. António Manuel Ferreira revela que «de acordo com um apontamento solto constante do espólio, José Régio é retratado na figura de Júlio, e a Edmundo de Bettencourt corresponde Barroso», conferindo ainda que não será «difícil encontrar correspondentes para as outras personagens principais», consultando a tese de mestrado de Júlio Branco⁴²⁷, que «elabora um quadro de correspondências, comparando os factos históricos relacionados com o lançamento da revista *Presença* e a ficcionalização desses factos em *Porta de Minerva*»⁴²⁸. De facto, o romance confirma que «Os directores seriam Bernardo e o Júlio» (p. 222) sendo que este último «acabava (...) de publicar os seus

⁴²⁴ «Aparecimento da «*presença*» e seus objectivos», in *O Modernismo em Portugal (Entrevista com Edmundo de Bettencourt)*, Coimbra, Minerva, 1996, p. 31.

⁴²⁵ Branquinho da Fonseca, *op. cit.*, p. 220. As dificuldades monetárias no lançamento e continuidade da revista são também traços comuns à *presença*, como documenta a citada obra de João Gaspar Simões.

⁴²⁶ Id., *ibid.*, p. 221.

⁴²⁷ Júlio Branco, *Percursos da Poesia de Branquinho da Fonseca*, dissertação de mestrado policopiada apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997.

⁴²⁸ António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 141.

Poemas dos Caminhos Cruzados» (p. 220). Ora, João Gaspar Simões alude à publicação de Régio – *Poemas de Deus e do Diabo* – numa altura em que o grupo *presencista* acabava de se formar:

Foi graças a este contacto de incipiente camaradagem, que viemos a relacionar-nos os três – Branquinho da Fonseca, José Régio e o autor destas linhas. A publicação dos *Poemas de Deus e do Diabo*, nesse ano, consolidou o nosso entendimento. Num jornal de Coimbra escrevi, por essa altura, algumas ingénuas considerações sobre esse livro que profundamente me impressionara. E foi tal facto (...) que ajudou ao estreitamento das nossas relações.⁴²⁹

Relativamente à publicação de Júlio, afirma-se no romance que «também só os amigos tinham lido o volume» (p. 220). Por outro lado, pode ler-se ainda, na obra de ficção, a proximidade entre Bernardo e Júlio («Por vezes ia com o Júlio, agora seu íntimo amigo,...»⁴³⁰) amizade que se confirma de facto, pois Régio opinou e aconselhou algumas vezes o escritor relativamente a algumas composições narrativas, como “A tragédia de D. Ramon” (*CM*) ou a colectânea *Caminhos Magnéticos*⁴³¹.

A própria intencionalidade e finalidade da revista *Agora*, também acatando o talento dos poemas de Bernardo e Júlio, os seus fundadores, acorda com as características da *Presença*:

... a roda dos confrades considerava-os, indiscutivelmente, dois livros de valor, dois poetas originais e fortes que erguiam uma bandeira de combate às velhas formas e aos temas caquéticos da literatura nacional.⁴³²

... saiu o número um, que scandalizou toda a gente séria. Aquilo não era nada, era uma brincadeira de garotos. Mas um mês depois, quando já se tinha esquecido a existência daquela folha que o escol dos intelectuais olhara com desdém e irritação, apareceu o segundo número.⁴³³

⁴²⁹ João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 153.

⁴³⁰ Branquinho da Fonseca, *op. cit.*, p. 223.

⁴³¹ Vejam-se as *Cartas Inéditas de José Régio para Branquinho da Fonseca*, publicadas por F. J. Vieira-Pimentel, na revista *Colóquio Letras*, nº 79, 1984, pp. 38-46.

⁴³² Id., *ibid.*, p. 220.

⁴³³ Id., *ibid.*, p. 222.

A literatura transformara, pois, a boémia de copos em aprazível e responsável tertúlia:

...o tempo foi correndo, (...) lento nas aulas, rápido nas tardes e noites de boémia literária.⁴³⁴

Ainda outros tópicos aproximam o romance da realidade; João Gaspar Simões escreve sobre um famigerado quarto de Coimbra, o de Adolfo Casais Monteiro, junto à Sé Velha, que apresenta muitas afinidades com o quarto onde Bernardo ficara hospedado, quando abandonara a residência oficial dos estudantes:

Um belo quarto, o seu quarto de Coimbra, nessa espécie de velho solar, à ilharga da Sé Velha, onde viviam ou tinham vivido outros dos nossos amigos da *Presença* e onde o próprio Almada se hospedará na altura em que irá proferir a sua conferência, *Direcção Única*, à Associação Académica.⁴³⁵

Outra característica que vai no sentido da identificação de Bernardo Cabral com Branquinho da Fonseca é o facto de ambos fumarem. Este hábito, cuja compulsividade inicial poderá ligar-se à condição de caloiro do protagonista de *Porta de Minerva*, assinala-se, a título de exemplo, através das seguintes passagens:

Embrulhou-se na capa, saiu para o corredor e dirigiu-se ao quarto do amigo a pedir-lhe um cigarro. (...) O cigarro sabia-lhe mal.⁴³⁶

_ Dão-me licença que fume? – perguntou Bernardo.⁴³⁷

Deitou-se sobre a cama a fumar.⁴³⁸

⁴³⁴ Id., *ibid.*, p. 223.

⁴³⁵ João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 118.

⁴³⁶ Branquinho da Fonseca, *Porta de Minerva*, p. 49.

⁴³⁷ Id., *ibid.*, p. 59.

⁴³⁸ Id., *ibid.*, p. 65.

O protagonista do romance é um jovem que se reparte entre a sua vila de infância, circunscrita em Viseu, e a vida académica, na Universidade de Coimbra. O estudante trava uma luta de adaptação e aprendizagem com o meio e com o conhecimento de si mesmo, que vai prolongar-se até ao final da narração, culminando com o grito de libertação da instituição frequentada⁴³⁹. Bernardo questiona incessantemente o sistema de ensino e a validade dos conhecimentos transmitidos numa tónica de rebeldia e inconformidade constantes. Num plano mais abrangente, Bernardo constitui o pretexto para criticar Coimbra, o ensino e a política. A par da frustração no estudo, surge a ocupação literária, essa sim, entusiasmada e edificadora de um futuro promissor. E é deste modo que o jovem vai ser também actor de mudança, representando-se como pioneiro de uma nova geração, trazendo “sangue novo” à sociedade, tendendo a ser contrário ou dificilmente aceitando os ideais instituídos, criando e recriando a realidade do escritor, pois que procura a sua projecção à luz da sua individualidade, sempre diferente, ímpar e inventiva. Os ideais modernistas, de afirmação da singularidade do “eu”, à semelhança do exemplo de vida do escritor, são aqui claramente visíveis.

Se atendermos, de novo, à visão de António Quadros, que perspectivou a evolução de Pedro de *Bandeira Preta* até ao Barão, Bernardo Cabral e este romance constituem pedras indispensáveis a um entendimento mais amplo da obra narrativa do autor, na sua rede de rimas e complexidades. A obra romanesca condensa, de certa forma, uma boa parte da vida do escritor, retrato adensado pelos pormenores de narrativas escritas, recheadas de peripécias.

3 – O Barão: a dourada ou desamada juventude?

Na sequência do que já afirmámos no início do capítulo dedicado à Infância, retomamos, nesta obra e nesta personagem, um traço essencial comum a grande parte dos percursos modernistas: o cultivo pelo tema da adolescência/juventude. Quando se refere a alguns adolescentes e jovens fonssequianos, em contacto (ou nostalgia) com o tempo e o espaço de infância, António Manuel Ferreira afirma, relativamente ao senhor da Serra do Barroso, que esta dimensão existencial o mergulhou numa irremediável imobilização:

⁴³⁹ Neste aspecto, embora em espaço díspar, podem encontrar-se alguns pontos de contacto com o romance

... são todos homens jovens (...) mas que não perderam totalmente a ligação com o espaço-tempo da infância, e a ele regressam em busca de alento (...) ou nele se afundam, procurando pateticamente sobreviver, como acontece com o Barão...⁴⁴⁰

As vivências enquanto criança ou jovem, em meio escolar, familiar ou social (vejam-se as referências à Universidade de Coimbra, ao pai ou às circunstâncias que obstaram ao seu amor com a «Bela-Adormecida») enredaram a personagem de marcantes disposições, que viriam a repercutir-se por toda a sua vida.

À luz do comentário de Natércia Freire sobre a figura central do mais célebre conto fonsequiano, «um personagem que se desdobra em sucessivas penumbras de revelações»⁴⁴¹, procuraremos apontar argumentos que comprovem a intersecção de traços configuradores da infância, juventude e velhice no desempenho/personalidade desta figura. À primeira vista, esta intenção poderá colidir com a «dourada juventude» com que, interrogantes, intitulámos este capítulo, porém, a viragem para o passado voltará a persistir nas experiências juvenis, carregadas de uma sufocada e recalçada emoção. O presente projecta um passado de saudosas memórias que fizeram deste homem um menino de sonhos frustrados, que se perpetuarão pelo futuro. Sem dúvida que a fixação na juventude se revela o grande tema de fundo dos desenvolvimentos desta narrativa, acabando também por desvendar o próprio passado amoroso do narrador. David Mourão-Ferreira questiona se «um dos maiores interesses dessa incomparável obra-prima (...) não derivará justamente da incurável “adolescência” do protagonista»⁴⁴². Nesta linha de interpretação se depreende a extrema importância de que se revestem as fases iniciais da existência e o quão determinantes se afiguram para o porvir do indivíduo. Numa das primeiras impressões que o inspector fornece do seu anfitrião, percebe-se já a insólita personalidade deste último, alternando um lado duro e autoritário com uma feição infantil:

_ Quem manda aqui sou eu!

de internato.

⁴⁴⁰ António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 312.

⁴⁴¹ Natércia Freire, «Notas de Leitura – O Barão», in *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº1, reedição, 1984, p. 29.

⁴⁴² David Mourão-Ferreira, «Os Ficcionistas da “Presença”», in *Presença da “Presença”*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 52.

Surpreendi-lhe então um olhar duro, logo mudado numa expressão infantil e alegre,... (...). Respon-di-lhe num tom firme. E então ele teve um sorriso tímido e quase ingénuo, como uma criança.⁴⁴³

O Barão equipara-se a muitos dos jovens que focámos atrás, no que toca às suas recordações do passado, sendo através das mulheres que se inicia essa viagem inesquecível rumo aos incríveis subterfúgios existenciais do protagonista:

_ Na segunda-feira temos aí uns amigos de Coimbra e umas sócias, que é o fim do mundo! Conhece Coimbra? Pois claro! Quem é que não conhece Coimbra?!!!⁴⁴⁴

A vida social (pobre) que o Barão começa por dar a conhecer vai desencadear uma longa recordação dos seus tempos de estudante em Coimbra, ao mesmo tempo que critica irónica e severamente o ensino lá ministrado, com finalidades e interesses políticos. A ligação a Coimbra é um forte indício de continuidade entre Pedro, Bernardo Cabral e o Barão, relação que se vem comprovando ao longo deste estudo. Na obra mais aplaudida do escritor, as mulheres são a forma de manter, no presente, um hábito do passado, prática que denuncia a sua prisão ao antigo, numa tentativa de revivalismo da sua juventude:

Ele ia contando histórias do seu tempo de Coimbra, (...) pequenos casos que revivia com um prazer doentio.⁴⁴⁵

O adjectivo «doentio» anuncia um desequilíbrio evidente que revela, de forma clara, a fixação num passado feliz e irrecuperável em confronto com um presente frustrado e frustrante, que agora tem necessidade de partilhar com o inspector, apenas como marca da sua não solidão:

Era-lhe talvez indiferente que eu o ouvisse: contava para si, ouvia as suas próprias palavras e lembrava aqueles dias como um sonho realizado. (...) Senti quanto aquilo era para ele um prazer vivo mas doloroso. A princípio falava com um ar desprendido e irónico,

⁴⁴³ Branquinho da Fonseca, *O Barão*, pp. 36-37.

⁴⁴⁴ Id., *ibid.*, p. 37.

⁴⁴⁵ Id., *ibid.*, p. 41.

mas, pouco a pouco, foi tomado de uma emoção profunda, que já não podia disfarçar. Era uma espécie de saudade de si próprio.⁴⁴⁶

O reconto do passado está paradoxalmente imbuído de alegria e tristeza; a satisfação nostálgica de uma juventude feliz, em que os sonhos ainda se projectavam no futuro, dá lugar à angústia, reflexo da conjuntura actual. «Os olhos rasos de lágrimas» resultam do «vício (...) de falar do passado», onde se concentram grande parte dos pensamentos do Barão, que o arrastam para um caminho filosofante:

«O passado!... Mas o que somos, senão o passado? Fazemos e é passado. O que começa a existir começa a ser passado».⁴⁴⁷

Esta preponderância reflexiva no tempo ido alastra-se mesmo às suposições do narrador, quando caracteriza a criada:

Não era feia. Ou antes: devia ter sido bonita.⁴⁴⁸

As pausas no discurso do Barão, verificadas pelo inspector, e, nomeadamente, a que se segue à entrada da criada, enfatizam, de novo, o ensimesmamento, a reflexão indutora de nostalgia passada, induzindo o hóspede às seguintes conjecturas:

Não compreendi por que é que aquela mulher, uma simples criada, tinha deixado ali aquele silêncio difícil. Ele ficara um pouco alheio e pensava em qualquer coisa a que dava importância, talvez alguma história já antiga, de que não conseguia esquecer-se.⁴⁴⁹

A atitude apática, pesada e lenta do Barão é assim descrita pelo narrador:

Mas naquele momento esmagava-o um desalento repentino, não tinha força de vontade, ficara abatido e mole como um leão ferido de morte.⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 41.

⁴⁴⁷ Id., *ibid.*, p. 42.

⁴⁴⁸ Id., *ibid.*, p. 43.

⁴⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 43.

⁴⁵⁰ Id., *ibid.*, p. 44.

Este comportamento revela uma das feridas da juventude mais profundas no actor principal: a do amor falhado; a presença da criada vem avivar esse passado traumático e monstruoso em dor, que abate. A «ironia incrédula» com que sorri atesta o reconhecimento de que é impossível alterar o vivido e que «regenerar-se» não passa de uma vontade cujo tempo de concretização já expirou⁴⁵¹.

Porque a centralidade no passado assim o impele, assinalamos as marcas do autor *presencista*, designadamente com a necessidade somatizada de confissão/exposição do eu:

«É uma coisa que gostaria de me contar se tivesse mais intimidade comigo. É o alívio da confissão sincera; quase uma necessidade física, neste homem».⁴⁵²

Como o próprio inspector reconhece, o Barão é um homem mergulhado num emaranhado de frustrações antigas: o estilhaçar do copo⁴⁵³ é uma das provas dessa revolta aprisionada. O seu duplo posicionamento relativamente às mulheres, ora nostálgico, ora revoltado, vem denunciar uma dolorosa obsessão interior, que o domina⁴⁵⁴:

...serenou e começou a falar de outra mulher, uma mulher por quem tinha tido uma paixão (...) chamando-lhe apenas «Ela». (...)

— ... Para mim as mulheres são uns animais como os outros... Mulheres? Sei lá o que são mulheres?! Putas é que sei... Mas mulheres, não...⁴⁵⁵

⁴⁵¹ «...não é como mudar de camisa. Quero, mas não posso» (p. 45).

⁴⁵² Id., *ibid.*, p. 44. Atendendo ainda à ideologia que presidiu às directrizes modernas, o Barão poderá considerar-se a personagem mais moderna do elenco narrativo do escritor, uma vez que se destaca pela sua singular personalidade, tão arditamente conseguida.

⁴⁵³ «Fez uma pausa e, como se acordasse de repente, olhou para mim, endireitou-se na cadeira, bebeu um golo de vinho e bateu com o copo com tal força sobre a mesa que o fez em estilhas» (p. 44). Mais adiante, a impaciência do Barão volta a manifestar-se em actos violentos: antes da entrada da Tuna, para abrir uma garrafa de champanhe e, como o arame teimava em não sair, leva o gargalo a partir com violência, numa sofreguidão imensa em sorver o seu conteúdo. De seguida, atira duas taças abaixo da mesa e o próprio copo por onde bebe, em mais uma atitude impulsiva e brusca que exorciza o desespero interior do anfitrião que, nesse momento, manda em tudo mas não possui o mais importante: o amor da sua «Bela-Adormecida».

⁴⁵⁴ Algo de idêntico ocorre com o julgamento de si mesmo, pois ora se considera «um animal, uma pura besta, (...) um javali» (p. 46), como se afirma «um poeta» (p. 51), o que vem confessar o seu carácter duplo.

⁴⁵⁵ Id., *ibid.*, p. 214.

Mais uma vez, há ecos de *Porta de Minerva* nesta composição, no modo como são caracterizadas as mulheres, seres descartáveis, de acordo com a mentalidade coimbrã expressa no romance. Aliás, a ideia de devorar mulheres como animais percorre toda a obra de Branquinho da Fonseca, especialmente o conto “Rio Turvo”, o romance *Porta de Minerva* e *O Barão*. Nestes casos, a sexualidade é vista apenas no seu aspecto carnal, desprovida de sentimento⁴⁵⁶. Ao assumir que «a vida é devorar» (p. 46) o Barão sentencia uma forma de estar que realiza apenas parcialmente: a boémia de outrora é agora substituída pelo recalcar desse passado, que parece contido nos sucessivos tragos do «divino néctar». Daí que ao seu discurso dramático, acompanhado de gestos e de uma postura irrequieta se acumule, inevitavelmente, uma dupla personalidade, que sustenta o seu carácter interessante e imprevisível. A brutalidade no tratamento feminino arrasta-se por toda a narrativa; o Barão fala de muitas mulheres como objecto, até mesmo da criada cuja beleza fora extorquida pelos anos e que, agora, lhe causa repugnância:

Eras uma mulher!... uma mulher como nunca mais há... (...) Mas hoje metes nojo...
(e virou-se para mim): Dei-a aos criados... Dá cabo deles todos...⁴⁵⁷

O texto permite ainda alcançar um pormenor curioso: a permissividade adjacente à sua educação, visível na rebeldia e desobediência que se anuncia face ao pai. Quando trouxera Emília para casa e ordenara «Não toques na Emília», o Barão não respeitou; mas quando, por sua vez, trouxe a Idalina e disse «Nisto ninguém toca!», o pai obedeceu («E não tocou»). De facto, a promiscuidade entre progenitor e filho é evidente; a mesa das refeições é o fiel depositário das mulheres descartáveis de ambos⁴⁵⁸:

_ Roubei-a na Quinta das Palmas... Trouxe-a assim, ao ombro, como um saco.
Cheguei aqui e atirei-a para cima da mesa... Meu pai estava a cear.⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ A título de exemplo, indicamos uma passagem de *Porta de Minerva* que muito se assemelha com “Rio Turvo”, quanto aos pensamentos dos trabalhadores relativamente à criada Leonor: «Continuava fechada no quarto ao lado e a chave na mão honesta do Gil. Ele garantia a inviolabilidade da hóspeda. Mas o cheiro da carne fresca atraía os abutres. (...) Estava como uma brasa na imaginação de todos. E esta cautela que tinham em não falar dela era o sinal da mais disfarçada intenção» (p. 156).

⁴⁵⁷ Id., *ibid.*, p. 51.

⁴⁵⁸ A chegada de Emília também está associada ao jantar: «Eu cheguei de férias e logo ao jantar – “Não toques na Emília”» (p. 45).

⁴⁵⁹ Id., *ibid.*, p. 51.

O violino que o Barão pede a Idalina, nos momentos que antecedem a cena da Tuna, está partido. Este instrumento espelha a intempérie da personagem e, simbolicamente, é o reflexo de uma vida partida, sem concerto. Terá sido o objecto vítima do seu desvaire alcoolizado, no dia anterior e, diante da impossibilidade da sua substituição, o Barão oscila entre a violência e a serenidade, ordenando a solução:

_ Manda chamar a Tuna!⁴⁶⁰

Senta-se então de costas para a criada, como se voltasse costas ao seu próprio passado, aguardando a chegada dos músicos. Tanto a Tuna como os vários vinhos que o Barão oferece («verdadeiras especialidades») pretextuam também incursões ao passado⁴⁶¹. Neste contexto, o anfitrião relembra ainda alguns lugares visitados, como o Brasil e as florestas do Amazonas, sempre associados à presença e convivência com mulheres. Indubitavelmente, ele é um homem magoado na sua afectividade; a solidão e frustração presentes provêm desse passado que sublima em reacções contrárias, na expressão de sentimentos e atitudes contraditórios que, afinal, só revelam a confusão de um presente vazio, sem carinho ou realização. Mesmo ébrio («Já estávamos ambos embriagados») e por entre sucessivos actos violentos (estilhaçar de garrafa e copos), o Barão não consegue disfarçar a tristeza daquele que parece ser o seu trauma essencial - a perda da «Bela-Adormecida»:

_ Vamos beber por uma mulher. (...) À única!⁴⁶²

O álcool vem trazer à tona o lado mais sofrido e emotivo do Barão, propiciando uma abertura interior⁴⁶³ que se alarga ao espaço; a deambulação pela casa proporciona o

⁴⁶⁰ Id., *ibid.*, p. 47.

⁴⁶¹ Lembre-se o destaque que a música e o vinho (bebida privilegiada) assumem nas noites de boémia dos academistas de *Porta de Minerva*; como já se mencionou, a escolha da canção «Verde Gaio» para integrar o início do romance e a estreia da actuação da Tuna, estabelece, novamente, um forte elo de ligação e continuidade entre as personagens e as obras indicadas. Não obstante, a obra, no seu final, revela que a Tuna poderá ainda aludir à nostalgia de um baile onde o Barão dançara, pela última vez, com a sua «Bela-Adormecida»: «Naquele baile, quando acabou de dançar, o pai chamou-a e disse-lhe: “Foi o teu último baile.” Foi a última vez...» (p. 67).

⁴⁶² Id., *ibid.*, pp. 49-50.

⁴⁶³ Outra das funções da ingestão do álcool é permitir que o Barão atinja um estado de inconsciência e ignorância que o aproximam de uma pura inocência infantil, idêntica à que o próprio narrador experimentou:

desabafo pessoal, confirmando-se no físico o vazio individual: não encontram ninguém. A área domiciliária ocupa um importante papel, íntimo e revelador da vida do protagonista. Por isso, e terminada a actuação da Tuna, em que já deixara cair todas as suas máscaras, rumo ao castelo da «Bela-Adormecida». O abandono do espaço do lar é um acto simbólico, de plena libertação, passo subsequente a todos os desregramentos causados pelo álcool e pela folia da música. Liberto dos monstros e recordações passadas que a mansão encerra, o Barão tem a coragem e a força necessárias para ir ao encontro dos seus sonhos e obsessões recalçadas. O seu lado mais humilde e soturno parece irromper de conversas relacionadas com mulheres, como acontece, depois de falar de Idalina ao inspector, em que se mostra indefeso e sentimental, triste e desiludido:

_ Nunca deixes de ser meu amigo... Olha que eu sou um pobre homem! (...) O olhar tinha perdido o brilho e ficara vago e baço.⁴⁶⁴

O Barão virá, depois, a salvar o inspector de morte, devido a um pequeno incêndio no quarto. Considerando-se a personagem a fase adulta de Pedro (*BP*), o protagonista de *O Barão* tem aqui a oportunidade de se redimir da sua chegada tardia junto de Chinca, que não conseguiu salvar:

E o Barão sacudia-me por um braço, (...) a empurrar-me na sua frente, pelo corredor adiante.⁴⁶⁵

A atitude do anfitrião surpreende, mais pela perspicácia (o fumo não é identificado pela criada) do que pelo bom humor com que remata o episódio, reflexo de um avançado estado de embriaguês:

_ Ias morrendo assado – (...) e começou a rir, a rir, com um grande exagero (...). Quando saíste ... parecia que vinhas do Inferno!...⁴⁶⁶

«Via andar tudo à roda, como se estivesse a adormecer num desses baloiços em que as crianças brincam. O Barão, (...) cantava em espanhol...» (p. 56).

⁴⁶⁴ Id., *ibid.*, p. 51.

⁴⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 61.

⁴⁶⁶ Id., *ibid.*, pp. 61-62.

Durante outra incursão ao exterior da residência, na colheita de flores para ofertar à amada, regressa o Barão humilde e puro, colocando nesse acto toda a candura contida nos seus sentimentos:

... ajoelhou-se e começou a apanhar violetas.

(...)

_ Quem é a Outra? – perguntou, parando e olhando-me no escuro, num tom de intimidade triste, como quem se lembra de uma esperança ou de uma saudade.⁴⁶⁷

Os cães, que não abandonam o dono, são as únicas figuras de verdadeira fidelidade e companhia, fazendo lembrar outros cães fiéis dispersos pelas narrativas fonsequianas, por exemplo, o cão de Damião em “A Sombra” (*RT*) ou Leão, o amigo inseparável de Chinca (*BP*).

A narrativa caminha para o desfecho com a clara necessidade de desabafo por parte do actor principal, confirmando que contar é viver de novo:

Mas eu não posso ficar com tudo cá dentro. (...) E assim vivo tudo outra vez.⁴⁶⁸

À semelhança de alguns jovens analisados anteriormente, o Barão é um homem destruído pelo amor perdido, o da sua «Bela-Adormecida»; este sentimento fez dele um ser vegetativo, um mendigo, um pobre, um escravo. Ante a esperança pelo amor da amada, ele é uma criança: «...diante d’Ela eu era uma criança, eu que sou capaz de tudo...» (p. 68); na consciência da sua perda, transforma-se em velho⁴⁶⁹: «um escravo e um rei na mesma carcaça podre» (p. 68).

O protagonista faz uma declaração essencial no desfecho: a sua maneira de ser deve-se ao apego pela mulher que ama; mudou para lhe atenuar a dor, por isso o amor transformara-o numa pessoa pior:

⁴⁶⁷ Id., *ibid.*, p. 64.

⁴⁶⁸ Id., *ibid.*, p. 68.

⁴⁶⁹ Um traço de decadência evidente - o tremor das mãos - associado à recordação melancólica do passado, revela-se a meio da narração, quando o lado mais emotivo do protagonista se evidencia: «Tremiam-lhe as mãos; o olhar tinha perdido o brilho e ficara vago e baço. Depois de uma pausa, concluiu com um sorriso amargo: Sou um poeta...» (p. 51).

Julgas que eu era assim como sou hoje? Fiz-me assim para Ela não se arrepender, para Ela não ser mais infeliz...⁴⁷⁰

A juventude dourada que o barão anuncia no *incipit* da narração, não passa de uma máscara, como prova o final. Todas as suas mutações de humor ou excêntricas atitudes devem-se ao facto de não ter ainda ultrapassado a perda da única mulher que realmente amara. Assim, baseados na realidade final apresentada, podemos afirmar que o Barão se projecta mais na figura de um velho do que na de um jovem, anseando pelo regresso de uma companhia que lhe permita adiar a consciência da sua profunda solidão.

Rico em diversidade e complexidade, *O Barão* condensa muitos dos traços que presidem à restante obra narrativa do escritor, também ela multifacetada e recheada de várias dimensões. Na verdade, a mais aplaudida e emblemática criação de Branquinho encerra questões que se espriam na restante produção, numa espécie de talentosa receita de concentrado criativo e de realidade nacional. Com efeito, desde as questões sociais às políticas, das incursões pelos silêncios ou mistérios do espaço e da alma até às profundezas mais recônditas do humano, numa noite é-nos dado a conhecer o mundo fantástico de um homem inédito, contraditório, invulgar, mas, por isso mesmo, muito interessante. Assim, não parece exagerado, mas sim justo e meritório, afirmar que esta é uma obra-prima difícil de esgotar em interpretações.

E foi desta forma que Branquinho da Fonseca transmitiu os encantos e desencantos da juventude, um apogeu que, apesar de construído sob andaimes vacilantes, como o de tantos jovens, é também feito de persistente força e resistência, de certeza na perseguição e concretização de sonhos e vontades, de entusiástica alegria no contacto e descoberta de um mundo continuamente surpreendente.

⁴⁷⁰ Id., *ibid.*, pp. 68-69.

Capítulo 3: A Velhice e suas Representações

Introdução

Num exercício breve mas de acreditada reflexão⁴⁷¹, António Manuel Ferreira fornece as seguintes imagens da velhice: «o velho tem o privilégio da sabedoria e da experiência» oscilando «entre a tristeza mais amarga e a mansidão resistente» ou exalando uma «dignidade serena»⁴⁷² que aguarda, pacientemente, o ocaso da vida. A derradeira fase da existência tem-se avolumado em figuras reais e ficcionais, reflexos do crescente envelhecimento da população, multiplicada em brandas presenças e estáticos corpos⁴⁷³. Em termos literários, com maior ou menor assiduidade, o tema da velhice tem permanecido vivo, mesmo que apenas como revés do moderno ou do progresso.

A senescência não fomenta pensamentos de esperança ou expectativa. A escuridão que o aninhar do sol presentifica em cada dia ressuscita as cãs ou as rugas de tantos rostos, pouco receptivos ao recomeço. O velho, espectro de uma vida e de um tempo, carrega no semblante as marcas de um trilho só seu. No entanto, os anciãos, como testemunhas de uma história que passou, são premissa que construtivamente se lança num amanhã de nova infância. Esse derradeiro estágio de vida configura, pois, múltiplas abordagens ou interpretações.

A presença de personagens velhas na narrativa de Branquinho da Fonseca está imbuída de recordação, aprendizagem e moralidade. Referimo-nos a figuras preponderantemente masculinas que assumem algum destaque no enredo da acção e que, muitas vezes, se revelam através do encontro com outras personagens, essencialmente

⁴⁷¹ Referimo-nos ao texto que António Manuel Ferreira proferiu na sessão de abertura ao 11º Encontro de Estudos Portugueses, realizado na Universidade de Aveiro em Novembro de 2004, consagrado ao tema da Velhice e suas representações: António Manuel Ferreira, «A Luz de Saturno», in *A Luz de Saturno, figuras da velhice*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2005, p. 5.

⁴⁷² Id., *ibid.*, p. 5.

⁴⁷³ «Mas a velhice é um facto e é um facto que, com o progresso, multiplica cada vez mais a sua presença. As pessoas idosas abundam por toda a parte, impõem-se com o seu aspecto de agressiva permanência,...» (Eugénio Lisboa, «Morrer de Velho», in *A Luz de Saturno, figuras da velhice*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2005, p. 15).

jovens. O tempo passado assume, novamente, uma relevância insubstituível, enquanto mestre que dotou o interlocutor de experiência de vida e aprendizado, exemplos que agora transmite aos que o rodeiam.

Uma apreciação e análise pouco atentas da obra narrativa de Branquinho da Fonseca poderiam levar a crer que a fatia menos numerosa e significativa de participações seria esta, a dos velhos. No entanto, essa convicção está redondamente em discordância com a realidade. É muito frequente, em cada conto ou episódio de uma narração de maior fôlego, a presença de um rosto discreto que, embora possa, muitas vezes, passar despercebido, marca a sua comparência, como uma espécie de sombra que o passar dos anos coloca, quase imóvel ou imperceptível, em determinado lugar.

Neste sentido, as figuras idosas que reconditamente se entremostam e cujo desempenho se limita, por vezes, a um mero figurante, representam precisamente esse olhar revestido de medo ou discriminação que pode observar-se face a este estágio da existência. Por isso, e apesar da intempérie que caracteriza algumas destas figuras, a imagem que se eleva relativamente aos idosos é de respeito inestimável para com os mais novos e a própria vida. Destacam-se ainda personagens velhas com papel secundário, ou mesmo principal, como já se tornou perceptível ao longo deste trabalho. Delas também “reza muita da história” desta análise.

Uma outra face deste capítulo incidirá sobre a decadência ou degenerescência de espaços ou personagens, muito atida à ampla exploração da estética do grotesco no cômputo da obra narrativa.

O tema da velhice não se identificará apenas com a idade avançada⁴⁷⁴. Branquinho mostra que também se pode envelhecer na alma e que a vida é a irmã mais próxima da morte, justificando o ditado popular de que “Basta estar vivo para morrer”. Por isso, ler a sua obra à luz de apenas um destes conceitos – Vida ou Morte, Juventude ou Velhice – parece redutor ou insuficiente para compreender o sentido profundo do conjunto dos seus textos.

⁴⁷⁴ É curioso verificar como há personagens velhas que revelam traços de juventude: «Pessanha era um homem forte e saudável, que teria sessenta anos mas parecia ter muito menos. Ao primeiro olhar, dava a impressão de um velho, mas depois, observando-se com mais atenção, já não o parecia. Pelo contrário, irradiava força e no olhar relampejava-lhe, por vezes, o fogo de uma juventude escondida» (Branquinho da Fonseca, *Rio Turvo*, p. 152) como há personagens jovens que veiculam feições de velhice: «Chinca, de cara

1– Velhos: o passado como horizonte

«Os velhos e todos os que já chegaram à tal *vida prática*, que já se deixam atraíçoar (...), que já vivem sem a grande força da ilusão, do ideal puro e impossível, que valem eles, essas pobres cinzas?»⁴⁷⁵

Como contadores de histórias ou apenas enquanto recatados observadores, a presença e intromissão dos velhos na narrativa está centrada no passado. Toda a capacidade e conhecimento de vida adquiridos é transposta para uma dimensão pedagógica, que se torna natural transmitir. Na obra do escritor, a figura do velho reveste-se de várias facetas: para além das histórias de vida, que denunciam o estatuto e condições socioeconómicas, não fica esquecida a caracterização física, muito aliada ao grotesco e à teromorfia (comparação do homem ao animal). Assim, observa-se, por um lado, a deterioração ou distorção da parte física e/ou funcional do organismo, por outro, a experiência e sabedoria resultantes de uma longa caminhada percorrida.

À semelhança de muitos jovens, alguns velhos também voltam ao seu local de infância, para aí permanecerem o resto dos seus dias. O pai de Bernardo Cabral (*PM*) é um deles:

... a política tê-lo-ia arruinado, se várias desilusões fortes o não tivessem afastado a tempo para a pacata vida da aldeia.⁴⁷⁶

Noutros casos, alguns lugares incitam à rememoração do passado. O espaço de silêncio sepulcral da Sé Velha, no romance *Porta de Minerva*, tem esse efeito junto do inglês Ardison; na verdade, a revisita a Portugal e a dificuldade em exprimir-se em português pretextuam a lembrança de uma vida passada:

_ Falar português muito esquecido. *Yes*. Estava no Oporto comerciante catórze anos, e casar com minha esposa morta de Viseu. *Yes...* Sabe Viseu?...

_ Sou de perto de Viseu.⁴⁷⁷

dura e sorriso amargo (...), nos seus dezasseis anos castigados de pobreza e trabalho, tinha por vezes um ricto de velhice precoce» (Id, *Bandeira Preta*, p. 82).

⁴⁷⁵ Id., *Porta de Minerva*, p. 139.

⁴⁷⁶ Id., *ibid.*, p. 110.

⁴⁷⁷ Id., *ibid.*, p. 74.

«As esculturas roídas do tempo» parecem absorver por completo o respeitável senhor, «parado, com uma expressão fixa», reanimando-lhe recordações de um passado ligado à cidade de Viseu, comum a Bernardo, que insiste em partilhar, tentando encontrar no jovem estudante um elo de ligação com esse tempo perdido:

— Muita pena. Gostava de conversar. (...) Talvez me esqueceu. Mas conhecia muitas pessoas de Viseu, atrás 20 anos...

Pegou-lhe no braço, como se o convidasse a entrar também. Entrou.⁴⁷⁸

O estudante, por ser oriundo de Viseu, representa, para o provecto senhor, toda a luminosidade desse passado feliz; por isso, o encontro entre as duas gerações masculinas configura um cotejo entre o presente e o passado. O Sr. Ardison, envolto no ambiente silencioso dos claustros, apartado de todo o bulício citadino, desaparece, como se os seus passos fossem comandados pela nostálgica e continuada recordação: «Com surpresa, Bernardo reparou que o inglês tinha desaparecido»⁴⁷⁹. Com efeito, o carácter caduco de alguns lugares, casas ou objectos, reporta as personagens para acontecimentos passados, misturando-se, mesmo, com o modo de agir ou sentir dessas mesmas figuras, como veremos. No conto “O Conspirador”, de *Caminhos Magnéticos*, surge uma descrição interessante, associada à ruína das casas de Marvão e a um grupo especial de velhos que, apesar de nómadas, retornam às suas origens:

Em algumas daquelas casas abandonadas instalaram-se pedintes, velhos ou velhas, como fantasmas, que andam dias e dias por fora, a correr as aldeias, mas que regressam sempre aos seus palácios encantados.⁴⁸⁰

No mesmo conto, descrevem-se ainda três anciãos que prefiguram importantes analogias com outras vetustas figuras, centradas num passado de episódios marcante:

...no largo da igreja do Espírito Santo lá encontravam sempre os três velhos sentados num socalto de pedra, ao lado do templo arruinado. Eram reformados do exército,

⁴⁷⁸ Id., *ibid.*, p. 74.

⁴⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 75.

⁴⁸⁰ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 182.

que já tinham contado uns aos outros, centenas de vezes, as suas façanhas de África e agora viviam calados, concentrados nesse passado que se tinha tornado maravilhoso como um sonho.⁴⁸¹

Velhos, jovens e crianças aproximam-se enquanto sonhadores; os primeiros, deixam que as quimeras passadas os preencham, os últimos devaneiam em ilusões futuras.

Através das personagens desta faixa etária, é possível traçar retratos sociais: atendendo, apenas como exemplo, a alguns dos casos mencionados, vejamos a classe burguesa, representada pelo pai de Bernardo, dono de «uma boa casa de lavoura, com florestas espalhadas pelas serranias em volta» e cuja posse do património herdado faz sentir «nos amigos e visitas um respeito de maior vénia» (p. 110), os pobres velhos nómadas, que se abrigam nas casas abandonadas e ainda os reformados do exército, reunidos sempre no mesmo local da povoação, somente por mútua companhia.

São algumas as figuras reformadas que se ausentaram do país no cumprimento de serviço militar, repartidas por várias obras; numa linha de continuação intertextual que não é estranha ao conjunto das narrativas de Branquinho da Fonseca, esta permanência em território africano pode reflectir o percurso de alguns jovens já estudados, integrando o tema da viagem. Na verdade, algumas criaturas ficcionais com idade mais avançada, parecem personalizar a fase adulta de alguns dos jovens errantes. Rodrigo, de “Os olhos de cada um” (*CM*) ou Paulo, o protagonista de “O Conspirador” (*CM*), são disso exemplo.

O chefe da sala de desenho que o narrador de “Rio Turvo” encontra é um major reformado, que prestara serviço nas colónias portuguesas, em África. Esta figura é fisicamente caracterizada como sendo «um velhinho magro, de cabelos brancos» que «fazia qualquer trabalho com muita atenção»⁴⁸². A sua passagem por terras africanas reveste-se, porém, de um curioso equívoco: a falta do braço direito, que apresenta, não se deve «às guerras» ou à «caça aos leões» mas sim a um atropelamento de bicicleta. Esta surpreendente revelação causa o embaraço do narrador («Calei-me, sentindo subir o calor à cara por tê-lo humilhado assim involuntariamente») mas acusa uma atitude de habitual troça por parte dos desenhadores, ao que o «pobre velho» reage com «o mesmo sorriso triste de resignação»:

⁴⁸¹ Id., *ibid.*, p. 182.

⁴⁸² Id., *Rio Turvo*, p. 17.

Cumprimentou-me com a mão esquerda e reparei que não tinha o braço direito. Ele, adivinhando, mais do que notando, a minha surpresa, explicou:

_ Foi em África.

_ Ah!.. Na guerra...

_ Não, não...

_ Na caça? ... – emendei precipitadamente.

_ Não, não...

(...) explicou que tinha sido atropelado por uma bicicleta,...⁴⁸³

O episódio transmite, acima de tudo, que a experiência da passagem por África não é algo que possa julgar-se de forma leviana ou trocista, pois fica tatuada na memória e no corpo para todo o sempre. É essa, de resto, a imagem que perpassa de outros exemplos. O engenheiro-chefe do narrador-topógrafo do mesmo conto também estivera em África e a observação da natureza traz-lhe a lembrança desses tempos, com saudade:

... cá fora, ao ar livre, respirando o bafo quente mas puro de um dia de Verão, ele olhou os gigantescos eucaliptos que estavam na nossa frente e, como se eles lhe evocassem outra imagem, disse em voz mais baixa do que era preciso:

_ Eu estive em África... no interior do Congo... É mau: deixa sarro nas veias de um homem... Mas isto aqui, faz-me saudades do Congo...⁴⁸⁴

A escola do passado continua a insinuar-se fortemente no presente, como testemunham outros exemplos de velhos. «Labranhas» de “O Lobo Branco” (CM), «o homem mais calado de toda a serra, e caçador sem igual»⁴⁸⁵, também denuncia, pelas suas reacções ao inusitado quotidiano, a calma de uma experiência sedimentada por vivências no estrangeiro:

Quando o interrogam, responde, mas com o mínimo de palavras. _ *Que fizeste no Brasil durante vinte anos? _ Vida rôim – Mas que fazias? – Estive numa fábrica e depois andei a caçar no Amazonas, com um inglês. Nem sabíamos onde era o mundo.* E nisto resumia vinte anos de vida aventureira como poucas.⁴⁸⁶

⁴⁸³ Id., *ibid.*, p. 18.

⁴⁸⁴ Id., *ibid.*, p. 25.

⁴⁸⁵ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 85.

⁴⁸⁶ Id., *ibid.*, p. 85.

Para além de confirmar um passado de aventura (ver frase por mim sublinhada), comum aos jovens fonséquianos já estudados, e estabelecendo, desta forma, uma continuidade interna dos mais novos para os mais velhos no global da narrativa, esta figura presentifica ainda o tema da viagem, outra característica habitual nas figuras juvenis que se descobre nos itinerários dos anciãos. O “patrão Raimundo”, com uma presença muito discreta no conto “A Sombra”, é outra figura distinguida pela sua passagem pelo Brasil. Porém, ao contrário de «Labranhas», veio de lá rico mas com a sua reputação arruinada:

Tem bom mestre, o “patrão Raimundo”... Fez fortuna a tirar borracha no Amazonas, não? ... A matar pretos! E aqui mata brancos.⁴⁸⁷

O conhecimento adquirido por aquela figura («Labranhas») permite-lhe uma análise despreocupada dos factos relacionados com a ameaça trágica do lobo branco, que paira sobre a narrativa, face aos quais revela uma atitude resignada, de aceitação do que sabe ser inevitável:

_ *Por que não matas o Lobo Branco?(...) Tens medo?*
_ *Não.*
_ *Então?...*
_ *Para quê?*⁴⁸⁸

A viagem e (longa) permanência em territórios exóticos anuncia-se noutras figuras idosas: D. José, de “O Involuntário” (*RT*), que percorrera lugares como a Tailândia ou a Índia, o Sr. Basílio de “Os Olhos Deslumbrados” (*BP*) que «tinha enriquecido no Brasil, onde estivera muitos anos e onde casara com D. Graciliana» (p. 182) ou o velho ermita Paulo de “Bandeira Preta” (*BP*), viajado por «países por onde tinha vagabundado em caravana» (p. 16), são mais dois exemplos. No primeiro caso, a estada por aquele país parece ter também deixado marcas:

⁴⁸⁷ Id., *Rio Turvo*, p. 122.

⁴⁸⁸ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 85.

O Sr. Basílio era um velho antipático, de cara arroxeadada como um ananás, (...) os olhos (...) frios e penetrantes, de uma expressão violenta, húmidos, de córnea amarelada, e só olhava para nós num relance, como se a presença das outras pessoas lhe fosse desagradável. As suas palavras eram nítidas e secas.⁴⁸⁹

A avançada idade desta personagem é acusada através da sua acinesia e ociosidade:

... a larga varanda onde o Sr. Basílio, sempre de pantufas e meias de lã, mesmo no tempo do calor, passava todo o dia sentado numa cadeira de balanço, sem fazer nada, a olhar para o jardim, para o céu, para o mar que se via ao longe;⁴⁹⁰

Aparentemente, não obstante a sua condição e imobilidade, a personagem domina e subjuga a mulher, «velhinha magra que (...) parecia esconder-se no fundo da casa, numa vida de bicho subterrâneo e perseguido» (p. 181) e o velho Domingos, «de cabelos brancos (...) que quando o Sr. Basílio falava tinha um ar humilde e assustado» (p. 181).

Este conto volta a firmar imagens de velhos que vivem em função de memórias do passado, sendo os dias de juventude nostalgicamente lembrados:

D. Almerinda nascera nessa fazenda do engenho de açúcar, de que falava com saudades: os cavalos, os rios, a floresta sem fim, onde era uma rainha e sonhava outros sonhos.⁴⁹¹

Era um homem alto, magro, de maneiras amáveis, olhos grandes, onde por vezes parecia rebrilhar ainda, por instantes, uma vaga luz esquecida, dum sonho antigo,...⁴⁹²

O capitão Severo estabelece uma amizade íntima com o Dr. Albuquerque, porque este lhe devolvera a alacridade dos seus tempos de mocidade:

Esse amigo do capitão Severo era o Dr. Albuquerque, chegado havia pouco à ilha, mas já conhecido de Lisboa, onde tinham sido condiscípulos no liceu.⁴⁹³

⁴⁸⁹ Id., *Bandeira Preta*, p. 180.

⁴⁹⁰ Id., *ibid.*, p. 181.

⁴⁹¹ Id., *ibid.*, p. 182.

⁴⁹² Id., *ibid.*, p. 183.

⁴⁹³ Id., *ibid.*, p. 186.

Esta figura denuncia traços de continuidade relativamente a alguns jovens apresentados: acusa a desadaptação à ilha dos Açores, onde reside, bem como sintomas depressivos, ilustrados por repetições quotidianas, aspectos que o conduzirão à desistência da vida, tal como Carma, a protagonista de “A Gémea” (Z):

... não falava com ninguém e se metia no quarto logo que chegava a casa; (p. 181)

... apenas se lhe apontava o defeito de passar as noites a jogar às cartas no Café Central. Mas nunca me pareceu que isto fosse razão para aquela espécie de pouca consideração que a maior parte das pessoas tinha por ele.⁴⁹⁴

À semelhança de D. Ramon, o capitão Severo era, nas palavras do Sr. Vilar, «infeliz (...) com a família», e suspirava por Lisboa como o argentino por Buenos Aires:

Mais tarde, soube que o tinham acusado de ter matado um homem, numa terra perto de Lisboa, da qual falava com saudade.⁴⁹⁵

Este velho revela afinidade com alguns jovens no que toca à solidão. Habitar no isolamento da ilha representa um exílio do mundo e de si mesmo:

... considerava um degredo a sua estadia naquela ilha dos Açores, confessando que, de facto, alguns crimes tinha praticado.⁴⁹⁶

Podemos, novamente, estabelecer um fio condutor entre personagens jovens e velhas: o capitão Severo apresenta um historial de vida análogo ao de Paulo, “O Conspirador” (CM), um fugitivo igualmente exilado, que se esquia à justiça. De forma idêntica, o suicida de “Os olhos deslumbrados” não se adapta à calma rural da ínsula açoriana, sendo um homem espiritualmente preso ao movimento citadino, tal qual Paulo. O hábito quotidiano de leitura do jornal constitui a privilegiada forma de contacto com o exterior, concedendo-lhe, mesmo que só ilusoriamente, uma sensação de liberdade do

⁴⁹⁴ Id., *ibid.*, p. 183.

⁴⁹⁵ Id., *ibid.*, p. 184.

⁴⁹⁶ Id., *ibid.*, p. 184.

espaço circunscrito da ilha, uma espécie de terapia que Paulo descobre com a companhia de Maria Ricarda:

Os jornais chegavam lá à ilha de quinze em quinze dias; ele pagava-os todos, mas deixava-os guardados na tabacaria, onde depois, todas as manhãs, ia buscar só um de cada vez que lia saboreando as grandes ou pequenas novidades. E deste modo tinha jornal com notícias frescas todos os dias, privilégio de que não gozava mais ninguém.⁴⁹⁷

Este hábito permitia à personagem repetir uma rotina que teria antes de chegar ao espaço limitado da ilha, o que ajudava a suportar a diferença entre os locais. Para suprimir a solidão, ele lê em voz alta as notícias ao jardineiro, encontrando, assim, um meio de partilhar e expandir a sua satisfação:

_ Ora ouve, ouve lá esta! (...) Aquilo é que são terras!⁴⁹⁸

Neste conto, deparamo-nos ainda com uma referência digna de destaque na nossa análise e que permitirá reconhecer a forte rede de paralelismos que norteia a construção da narrativa fonsequiana como um todo. São rimas que se prendem com situações idênticas, admitindo, numa mesma esfera de acção, velhos e jovens. A morte espreita crianças, jovens ou idosos, sendo um acontecimento que percorre insólita e insistentemente toda a narrativa; estreia-se através do desaire da D. Amélia de “Andares” (Z), que é anunciado por uma criancita, e despede-se com a morte de Chinca, naquela que é a derradeira criação literária do escritor. “Os olhos deslumbrados”, penúltimo conto publicado na mesma obra, contém uma menção à morte que estabelece um interessante fecho entre o início e o fim do global das narrativas; trata-se da transmissão do suicídio do capitão Severo, utilizando exactamente a mesma construção frásica do conto inaugural de *Zonas*:

_ Morreu o senhor capitão...⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Id., *ibid.*, p. 184.

⁴⁹⁸ Id., *ibid.*, p. 185.

⁴⁹⁹ Id., *ibid.*, p. 195.

A explicação adulta que o velho Domingos comunica de seguida - «_ Matou-se» - e que a criança de “Andares” não tem capacidade para fornecer, traduz uma evolução no entendimento e aceitação deste fenómeno, desigualmente recebido entre os adultos. As duas mortes revestem-se de contornos muito diferentes, mas percebemos, por estes casos, o quão inesperada e célere ela pode ser. Assim, o estigma do decesso humano marca presença junto de qualquer estágio da existência, indiferenciadamente, sendo que a morte, ela própria, da mesma forma, não escolhe idades.

A análise que nos propomos continuar a desenvolver neste capítulo permite-nos não só estabelecer relações de continuidade e evolução no tempo, de personagens jovens para figuras mais velhas, como ainda evidenciar afinidades dentro do grupo de anciãos. O Dr. Cid Pereira de *Porta de Minerva*, o velho senhorio do mítico quarto em que Bernardo Cabral se aloja, pode, simultaneamente, constituir uma evolução de Paulo (o revolucionário de “O Conspirador”) e rever-se ainda noutras propectas figuras. À semelhança de tantos outros, o «velhinho de barba branca, olhos pequenos e muito vivos, nariz afilado»⁵⁰⁰ encontra na juventude a chave da sua existência, reforçando o papel que quem pertence a esta faixa etária deve assumir na renovação do país:

Falava de *rapazes* do seu tempo, recordando alguns nomes célebres na literatura, na ciência ou na política, que tinham sido seus condiscípulos ou contemporâneos. (...) Depois falou de política, da necessidade de uma intervenção dos estudantes na vida nacional para «oxigenação do sangue velho e vigilância da pureza dos ideais».⁵⁰¹

Claramente transposto para a ficção, este juízo transmite muito da ideologia do Modernismo, acusando igualmente a estagnação que se tinha instalado no país. O ancião acaba mesmo por caracterizar a plutocracia dominante que grassava no meio universitário:

A política, a tal *arte de governar os povos*, é uma *arte* perigosa para quem a faz e para quem é feita. O político não tem espírito criador, não se renova nem evoluciona. É sempre um homem de *ideias feitas*, ou para trás ou para diante. É o homem só do *momento*. (...) Os interesses que defende sustentam-no, sem ele saber. Estuda as necessidades do

⁵⁰⁰ Id., *Porta de Minerva*, p. 138.

⁵⁰¹ Id., *ibid.*, p. 139.

povo, os problemas da Nação, e julga que os compreende e resolve (...). Mas não. Ficou para trás petrificado, sem dar por isso...⁵⁰²

Como se fosse o próprio Branquinho da Fonseca a afirmá-lo, o velho Cid descreve a decadência de um país assente em ideias igualmente estagnadas, que prefigura no rosto de um qualquer ser caduco:

«Os velhos e todos os que já chegaram à tal *vida prática*, que já se deixam atraíçoar (...), que já vivem sem a grande força da ilusão, do ideal puro e impossível, que valem eles, essas pobres cinzas?»⁵⁰³

Aparentando-se como uma espécie de «Buda-Vivo»⁵⁰⁴, pelo menos aos olhos de Bernardo, o velho vai comandar uma conspiração, na qual Vaz assumirá protagonismo:

_ Fique o Sr. Vaz – disse, por fim, o velho...⁵⁰⁵

Por estas razões, argumentamos que o Sr. Cid Pereira poderá perfeitamente constituir a continuação do conspirador e revolucionário Paulo. Também ele percorrera terras orientais, como o jovem, a julgar pelos objectos do palácio⁵⁰⁶:

Um luxo pesado. Reposteiros de veludo castanho-escuro, móveis antigos de pau preto, chão tapado por um tapete cor de mel (...). Mas havia uma nota extravagante naquele ambiente: era a profusa decoração com armas da Índia, peles de tigre, cabaia de seda e objectos de porcelana e bronze, representando deuses ou animais fantásticos, como é muito do gosto das pessoas que andaram pelo Oriente.⁵⁰⁷

⁵⁰² Id., *ibid.*, p. 139.

⁵⁰³ Id., *Porta de Minerva*, p. 139.

⁵⁰⁴ «A iluminação (...) era oriental e misteriosa». O velho trajava «uma espécie de blusa de veludo preto, com uma manta de peles sobre as pernas» (Id., *ibid.*, p. 142). A própria mulher que recebe Bernardo, mulata, é uma figura claramente vinda de fora de Portugal.

⁵⁰⁵ Id., *ibid.*, p. 143.

⁵⁰⁶ Conforme já se mencionou, Paulo também estivera em Timor e viajara clandestinamente num navio chinês.

⁵⁰⁷ Id., *ibid.*, p. 118.

Pessanha, «um sujeito com ar de fidalgo de província, já de cabelos brancos»⁵⁰⁸ que oferece a sua hospitalidade ao involuntário Filipe da Maia, evidencia também um passado de viagem através dos objectos que mostra ao hóspede e que reflectem a sua nostalgia pelos tempos a que se referem:

... vamos ver umas pequenas maravilhas desses artistas das idades de ouro, desses tempos que valia a pena ter vivido.

_ Preferia ter vivido nesse tempo?

_ Duvida?

(...) Era um salão atravancado de mesas, em cima das quais se amontoavam as mais diversas coisas: porcelanas da China, bronzes, arcabuzes, pratas, santos de pedra ou madeira, livros, instrumentos de música, tapeçarias, roupagens, etc. Pelas paredes, grandes tábuas pintadas.⁵⁰⁹

O velho anfitrião fala do passado com o entusiasmo e interesse de um homem que não se identifica com o seu tempo; daí que guarde religiosamente tantos objectos, testemunhos vivos de muitos caminhos percorridos, os quais ainda se desenhavam no salão:

Pelo chão, deixando carreiros estreitos para se passar, tudo quanto não cabia sobre as mesas. O velho começou por um lado a mostrar peça por peça, e passaram todo o resto do dia naquele salão.⁵¹⁰

Outro factor que aproxima os jovens dos velhos é a capacidade de resistência à doença e ao entorpecimento trazido pelo tempo. O homem de setenta anos com quem o narrador de “A Estátua” (RT) se cruza é um velho que vai resistindo à doença, aparentemente na ânsia de cumprir com um objectivo decorrente da sua actividade: recuperar um panfleto que não exaltava a imagem de um homem a quem tinha erguido uma estátua. Esta figura denuncia dois dos fantasmas que presidem à velhice: a dependência de fármacos (já assinalada pelo velho Dr. Cid⁵¹¹), a que a doença obriga, e a dificuldade de locomoção, corolário da idade avançada:

⁵⁰⁸ Id., *Rio Turvo*, p. 152.

⁵⁰⁹ Id., *ibid.*, pp. 157-158.

⁵¹⁰ Id., *ibid.*, p. 158.

⁵¹¹ «_ (...) A caixa do meu remédio» (Id., *Porta de Minerva*, p. 140).

Estou velho, estou velho... Não me devo cansar. E já hoje subi três escadas... quatro, quinto andar... Prédios sem elevador... Coisas urgentes...⁵¹²

À semelhança de alguns jovens, este idoso é um resistente obstinado na luta pelos seus intentos. Outra das suas características é a «necessidade de comunicar, com uma urgência de se explicar», o que faz induzir, novamente, a falta de afectividade, comum a outras personagens, como D. Ramon ou o Barão. Tanto esta última figura como João de Albuquerque são pessoas monetariamente desafogadas⁵¹³, porém, tal não faz deles seres felizes. Por outros exemplos já apontados, percebemos que o autor desvaloriza este aspecto em detrimento de outros valores, como a dignidade humana.

Como se viu, “O Lobo Branco” (*CM*), “Rio Turvo” (*RT*) e “Os Olhos Deslumbrados” (*BP*) evidenciam a abundância de personagens velhas que constituem exemplos importantes na caracterização da velhice em toda a narrativa fonsequiana.

Em jeito de conclusão, o fascínio pelo tempo ido é uma constante associada aos anciãos. O tópico da viagem, que assinala fortemente o itinerário dos jovens, alonga-se à descrição dos velhos, sendo ele também uma das marcas profundas no seu passado, contribuindo com inesquecíveis lições e ensinamentos. Tanto a jovens quanto a velhos, as estadias por terras distantes propiciam o contacto ou encontro com o sexo feminino, que se reveste, em maior número, de tons de desilusão mas também proporciona o casamento, como aconteceu com o inglês Ardison, que casa em Viseu, ou com o Dr. Basílio, que conhece e se une a D. Graciliana, no Brasil. No entanto, são mais os casos em que o amor marca negativamente as personagens.

1.1 - Velhos, contadores de histórias

Imbuídos da lucidez, sapiência e autoridade que a sua rota existencial acumulou, alguns velhos, em espontâneo exercício, contam histórias. Episódios sérios, carimbados de dor ou de trágico realismo, as situações relatadas são o legado que os mais velhos deixam, em jeito de doutrina e, por vezes, prenúncio futuro, aos mais novos.

⁵¹² Id., *Rio Turvo*, p. 138.

⁵¹³ «Pagou o táxi. Vi que tinha várias notas de conto, na carteira: um homem rico» (Id., *ibid.*, p. 139).

O conto “Os Olhos de Cada Um”(CM) remete-nos para o universo fantástico e maravilhoso dos «“contos de fadas” ou de “encantos”»⁵¹⁴, embora adaptado à visão do criador⁵¹⁵. Sem querer equivocar as perspectivas de quem compõe e de quem narra, naturalmente diferentes, pretendemos basear-nos em alguns argumentos que comprovem ser o narrador deste conto um contador velho. Neste sentido, passaremos a apontar algumas similitudes entre o conto supramencionado e os contos populares ou tradicionais portugueses, que o *incipit* desta narrativa de *Caminhos Magnéticos* evoca.

Como acontece nos “contos de fadas” ou de “encantos” que referimos acima, também neste conto existe um «herói principal», Rodrigo, cujo «encanto» lhe fora concedido através de um documento: uma carta contendo a explicação do caminho para a felicidade, ofertando ao jovem a chave da verdade suprema. Este trajecto depende de uma premissa também muito recorrente nos contos populares, como explica Maria Leonor Machado de Sousa:

Fundamentalmente, o esquema de tais histórias é a luta do herói contra um poder sobrenatural, que é definido (...) ou não. Essa luta concretiza-se numa série de obstáculos que ele tem de transpor para obter a recompensa devida. (...) Esta pode corresponder a um objectivo inicial (...) ou simplesmente à ideia de conseguir fortuna com que os rapazes saem de casa dos pais a correr mundo.⁵¹⁶

Apesar de o conto de Branquinho subverter ou omitir a dificuldade de transpor inúmeros obstáculos para conseguir o seu objectivo (combater um dragão, um gigante ou uma bruxa), comum aos heróis dos contos populares, pois o jovem apenas precisa de abandonar o lar e rumar a terras desconhecidas («Eu vou por esse mundo correr a

⁵¹⁴ Apesar de estarmos conscientes do género em que Branquinho da Fonseca se notabilizou - o conto literário moderno -, não devemos esquecer a influência que toda uma tradição popular desempenhou na sua escrita, o que se comprova em alguns dos seus textos (menção a pequenas quadras populares ou superstições) mas, em especial, pela publicação de duas antologias de *Contos Populares Portugueses* que evidenciam, precisamente, o seu interesse por este género narrativo. Praticamente todo o elenco ficcional das suas composições se concentra no povo, sendo que a referência a personagens com uma posição de estatuto social superior se prende, quase sempre, a uma velada crítica; Manuel Poppe defende mesmo que «toda a obra de Branquinho da Fonseca é uma crua denúncia da mentalidade burguesa» (Manuel Poppe, *art. cit.*, p. 142).

⁵¹⁵ Consiglieri Pedroso afirma que «o carácter e a educação da pessoa que conta influi muito na fisionomia geral da narração. Os contadores (...) introduzem nas suas histórias uma feição mais significativa, dão-lhe relevo mais plástico e (...) literário» (Consiglieri Pedroso, «Nota introdutória – Significação e Importância dos Contos Populares», in *Contos Populares Portugueses*, 3ª ed., Lisboa, Vega, 1985, p. 47).

⁵¹⁶ Maria Leonor Machado de Sousa, «Prefácio» a Consiglieri Pedroso, *Contos Populares Portugueses*, 3ª ed., Lisboa, Vega, 1985, p. 18.

fortuna»⁵¹⁷), após o que tudo lhe corre de feição⁵¹⁸, o texto acaba por denunciar outros traços que acometem para os contos de fadas; o casamento com «a mulher mais bela do mundo» e a expressão reiterada de que «viveram felizes para sempre», aqui substituída por «viveram muito felizes» (p. 77) bem como a observação - «da sua união com a mulher mais bela do mundo nasceu um filho que se chamou Pedro, e que era belo como um príncipe do tempo em que os animais falavam» (p. 77) -, aludem a características do mundo mágico e perfeito dos contos populares. Sem querermos pormenorizar em demasia esta análise comparativa, detenhamo-nos na questão principal que, embora sucintamente, nos fez deambular pelos contornos fantásticos e maravilhosos de “Os Olhos de Cada Um”: o narrador. À primeira vista, apercebemo-nos apenas que o enredo que compõe o corpo do texto é uma história que o narrador conta a alguém. O seu discurso parece marcado pela escola do conhecimento humano e mundano que a passagem do tempo possibilitou e que não consegue reprimir:

_ Não há ninguém igual. Cada um tem os seus olhos e quando se vê uma coisa cada qual a vê conforme o tamanho e a cor dos seus olhos... Tu sabes lá... (...) E a vida também nunca é igual, porque as horas vêm umas atrás das outras. E a terra dá uma volta completa todos os dias.

_ Pois dá...

_ Desculpa... Já estava a desviar-me. Não era isto que eu queria dizer-te. Queria só contar-te um conto... Ouve: um dia...⁵¹⁹

O narrador enceta o discurso, ainda antes do diálogo, com três versos depositários de uma cultura ancestral própria do contador experiente, recolhidos da «boca virgem do povo», uma espécie de matriz iniciadora de «bagatelas» capazes de «satisfazer a curiosidade infantil de um filho, neto ou irmãozinho»⁵²⁰:

⁵¹⁷ Branquinho da Fonseca, *Caminhos Magnéticos*, p. 75.

⁵¹⁸ «Rodrigo foi para a África, fez um buraco no chão e tirou de lá o que quis. Depois comprou um navio e um palácio em cada cidade do mundo. (...) Começou a viajar como um Imperador (...) porque ele era o homem mais rico do mundo» (Id., *ibid.*, p. 76).

⁵¹⁹ Id., *ibid.*, p. 71.

⁵²⁰ Consiglieri Pedroso, *art. cit.*, p. 35.

Era uma vez um conde
E ia atravessar uma ponte...
*Queres que te conte?...*⁵²¹

O tratamento informal, que pode constatar-se pelas duas citações mais recentes do conto de Branquinho (ver sublinhados meus), é mais um indício que corrobora a forte probabilidade de se tratar de um narrador velho que estará, provavelmente, recolhido num espaço calmo com o seu ouvinte, possivelmente uma criança.

Se admitirmos ainda que este conto é, de facto, e como parece, inspirado num outro de origem popular, será simples e óbvio concluir que o seu narrador é uma pessoa mais velha. Atentando «provar que os contos que andam na tradição oral do povo português não são o produto de uma influência literária recente», Consiglieri Pedroso reuniu as conclusões a que Adolfo Coelho chegou no prólogo que antecede o volume dos seus contos, a primeira das quais se ajusta à nossa defesa:

Todos os contos portugueses provêm directa ou indirectamente da boca popular, quase todos foram aprendidos na infância pelas pessoas que os escreveram ou narraram, e em geral, como essas pessoas o afirmaram, de outras de bastante idade.⁵²²

Esta afirmação leva-nos mesmo a considerar a hipótese de que o conto de *Caminhos Magnéticos* poderá ser uma versão de outra história que terá sido contada ou lida a Branquinho da Fonseca (enquanto criança ou adolescente), situação que transpôs para o plano da ficção⁵²³. O encontro de gerações que subjaz ao enredo do texto encontra, assim, também no plano real, alguma correspondência.

Embora adaptada pelo autor⁵²⁴, a história fornece um final inesperado, abrupto, também habitual aos contos tradicionais, adequando-se, em pleno, a uma das facetas mais

⁵²¹ Branquinho da Fonseca, *op. cit.*, p. 71. O terceto que abre a narrativa acomete ainda para a relevância que o número três assume no contexto dos contos populares; ele é apontado como o predominante nestas composições: é «o número mágico por excelência e sem dúvida o mais frequente na literatura popular» (Maria Leonor Machado de Sousa, Prefácio citado, p. 16). Também na narrativa de Branquinho, influenciada ou não por este aspecto, existe uma obsessão pelo número três.

⁵²² Adolfo Coelho, *apud* Consiglieri Pedroso, *art. cit.*, p. 48.

⁵²³ «Podemos afirmar que o criador de um conto raramente inventa, que vai buscar algures, ou à realidade contemporânea, a matéria para as suas inovações, e que a aplica ao conto» (Vladimir Propp, *Morfologia do Conto*, 3ª ed., Lisboa, Vega, 1992, p. 172).

⁵²⁴ Quando reflecte sobre as fontes do conto, a primordial conclusão de Vladimir Propp é que o género «tem normalmente sua origem na vida» e, como se sabe, uma das directrizes principais do cômputo narrativo do

vincadas do contista: a surpresa narrativa. Deste modo, estamos perante um narrador que, por solicitado entretenimento ou simples reflexão sobre a singularidade humana, se presta a legar a alguém este pedaço de história.

Outro “contador de histórias” anunciado pelo narrador de “Maria Francesa” (BP) é o velho Tibúrcio⁵²⁵. O primeiro, denunciando alguma nostalgia, servir-se-á da memória para narrar o caso do segundo, o episódio de Maria do Guadalupe. Ao tempo da escrita, o sábio contador teria já sucumbido, o que nos é indiciado pelo uso do pretérito imperfeito:

Com timbre e alma de homem de outras eras, falava dos dias de hoje com melancolia. Era um português antigo, agora ali sentado à fogueira que lhe reacendia nos olhos uma chama apagada.

_ Nesse tempo...⁵²⁶

O velho Tibúrcio, como se vê, é outro exemplo de homem rendido à imobilidade, no seu olhar resignado de mansidão resistente.

Ao contrário do conto anterior, há um facto real que abaliza toda a narrativa: as revoltas monárquicas do Norte perante a instauração da república. A fogueira crepitante da cozinha é o chamariz para os serões de lérias que todos sabem:

...os criados sentados em volta, nos cepos de cortiça, desfiavam romances de ladrões de estrada ou façanhas do tempo dos franceses.⁵²⁷

Também os criados são contadores, em segundo plano, mas a história de Tibúrcio ganha a magnificência da veracidade que Luís de Camões já professava: «Que a história era verdadeira como estarmos aqui»⁵²⁸. Reproduzindo as falas do velho em discurso directo e caracterizando pormenorizadamente o espaço envolvente, o leitor é levado a concluir que o narrador terá sido um dos ouvintes do ancião. As gestas que o idoso contava

escritor é evidenciar a complexidade e profundidade humanas. O cenário da viagem e da aventura, contíguo à cultura portuguesa, enraizadamente marítima, também se fez notar no desenvolvimento da acção desta história, estando ainda muito presente na restante produção do autor (Id., *ibid.*, p. 205).

⁵²⁵ O velho Tibúrcio parece ser um exímio comunicador, porque «quem ouvia a sua voz serena recuava uma noite de cem anos» (Branquinho da Fonseca, *Bandeira Preta*, p. 146).

⁵²⁶ Id., *ibid.*, p. 146.

⁵²⁷ Id., *ibid.*, p. 145.

⁵²⁸ Id., *ibid.*, p. 145.

tenham-lhe sido transmitidas já pelos seus antepassados, reproduzindo também o costume de legado geracional, invocado no conto anterior:

E tinha-a ele de seu avô, que dobrou os cem anos com a consciência pesada de alguns franceses passados a bacamarte ou forquilha tridente.⁵²⁹

A narração é ainda um motivo para realçar as distintas virtudes de combate do avô:

Tivessem todos os homens o génio do meu avô e nem um tinha escapado para semente...Andou numa guerrilha pegada atrás deles, que onde pudesse, pagavam-lhas.⁵³⁰

Assim, o velho Tibúrcio comunica não só a sua experiência, mas também uma herança que tradicionalmente se arrasta de geração em geração. É uma figura que se distingue como contador, de memória impressionante (conservada pelo narrador), mas que também evidencia a calma e a mansidão inerentes ao desgaste dos anos.

O conto “A Prova de Força” (*RT*) inicia-se com a interpelação de «um velho de cabelos brancos, olhos azuis» e «sorriso amargo»⁵³¹ ao jovem narrador. A mútua observação dos navios, que configura o passado sofrido do idoso, é o pretexto para o prelúdio da história. A figura do velho senhor faz recuar a um tempo desafogado, porém, a destruição interior que vem a descobrir-se torna-se perceptível através da sua indumentária:

...as mãos enfiadas nos bolsos dum casaco de boa fazenda escocesa, onde uns traços mais escuros formavam grandes quadrados. Mas as calças desbotadas esfiampavam-se de velhas. Também o casaco.⁵³²

O tempo opera mudanças profundas na personagem, reflectidas no desbotado da roupa. Através de um discurso pausado e arrastado que vai imergindo da memória, o mais velho toma as rédeas da narração:

⁵²⁹ Id., *ibid.*, pp. 145-146

⁵³⁰ Id., *ibid.*, p. 153.

⁵³¹ Id., *Rio Turvo*, p. 129.

⁵³² Id., *ibid.*, p. 129.

Já andei naqueles barcos... Naqueles, não; noutros como aqueles... Fez bem em não falar de aventuras...⁵³³

A declaração do velho deixa no ar uma mágoa contida por algo que o seu consciente reprime mas que espera apenas a oportunidade para eclodir.

Por outro lado, a observação do narrador - «Esta expressão “Fez bem” colocou-o de repente numa posição de superioridade em relação a mim» - denuncia todo o ascendente do provecto senhor perante o jovem, que se sente como que dominado pelas palavras do outro. Este passo marca, pois, o início de uma narração que o mais velho, em discurso directo, contará.

O continuado uso das reticências confere à fala um tom hesitante e pensativo, que logo se imbuí de desgosto profundo por uma série de ideais frustrados que toda aquela ambiência lhe sugere:

Fez bem em não falar de aventuras... (...) Em não falar de sonhos de países desconhecidos, dessas coisas que são mentiras... Vamos lá para ganhar dinheiro, roubar, jogar dobrado contra singelo, fugir às leis... E às vezes até parecemos uns homens fortes... No fim de contas é só o dinheiro e o amor.⁵³⁴

Segundo a descrição, o mendigo, para além de escriturário de alfândega, terá sido pirata, um «pirata a sério», continuando a vocação enérgica dos adolescentes Pedro e Chinca, mas tais jornadas parecem nada reter de glorioso, são antes manchadas pela dor da desilusão e da deslealdade.

As figuras masculinas deste conto, de “A Estátua” (RT), de *O Barão* e de “Bandeira Preta”, que se impõem pelo calo da idade, reúnem um traço comum - a solidão -, necessitando da presença dos jovens para escutar uma espécie de diálogo monologado. A companhia dos mais novos é «uma tábua de salvação»⁵³⁵, redimindo de sonhos e esperanças antigas que está na mão dos jovens realizar ou simplesmente ouvir pela voz dos anciãos, em jeito de desabafo. Encontramos, também, nas senectas personagens de alguns daqueles contos, a continuidade de outros jovens, no que toca à infelicidade amorosa.

⁵³³ Id., *ibid.*, p. 130.

⁵³⁴ Id., *ibid.*, p. 130.

⁵³⁵ Id., *Porta de Minerva*, p. 140.

Tanto no conto agora em análise como na mais lida obra de Branquinho da Fonseca, o desamparo dos velhos é fruto de uma experiência marcadamente negativa no campo amoroso, que já se verificara ser um traço comum aos jovens; lembrem-se os protagonistas de “A Minha Inimiga”, “A Única Estrela” (CM) ou de Damião, de “A Sombra” (RT).

Muitos destes contos colocam jovens e velhos em confronto, desenhando-se, através deles, o contraste de gerações. O ancião de “A Prova de Força” é emblema do velho sofrido, pobre e solitário que encontra em D. Ramon, o Resto ou mesmo no ermita Paulo, de “Bandeira Preta”, companheiros de destino.

Terminamos com a sábia e treinada personagem de *Mar Santo*, «Ti Bártolo», uma figura de algum destaque nesta novela. Para não fugir à regra, o velho pescador concentra o seu envolvimento na acção tendo o passado como horizonte. A palavra horizonte reveste-se, neste contexto, de um sentido bem mais profundo. Todo o enredo da novela gira em torno de um elemento, sagrado ou mortífero⁵³⁶, o mar, de que depende toda a comunidade nazarena ficcionada⁵³⁷; as intervenções do ancião surgem, geralmente, em momentos de maior tensão, provocada pela luta entre os corajosos pescadores e o mar traiçoeiro, cemitério de almas⁵³⁸.

O velho Bártolo faz a sua entrada na novela de forma anónima, denunciando já a postura atentamente observadora que cumprirá durante toda a narração e que, a certa altura, o levará também a contar histórias que se revestem até de carácter premonitório⁵³⁹:

Um velho comentou:

– ‘Tão é a dêxá vazar má’s... Agora qu’ é raso, olha os cantos que faz, pra darem a volta a um barco...’⁵⁴⁰

Ti Bártolo é uma espécie de sábio e conselheiro dos pescadores mais novos, a quem relata a sua experiência de riscos enquanto pescador de outras fainas. Esta disposição (contacto entre o velho e os jovens) acompanha as suas intervenções desde o início da narrativa:

⁵³⁶ Nesta narrativa, o mar é o centro de tudo e tem duas faces: a da vida – sobrevivência através da pesca - e a da morte, que se aceita como algo que não se pode evitar, nos seus perigos e tempestades.

⁵³⁷ «De lá vinha tudo e lá ficava tudo, naquele “mar sagrado”» (Id., *Mar Santo*, p. 97).

⁵³⁸ A lutuosa velha Mariana, que também contava histórias do mar, tinha «lá o avô, o marido e um filho» (Id., *ibid.*, p. 97).

⁵³⁹ O velho é mesmo apelidado de profeta (Id., *ibid.*, p. 148).

⁵⁴⁰ Id., *ibid.*, p. 36.

_ Nã 'tá assim tã fêo... ti Bartolo.

_ Tu és novo; escuta o q'eu te digo: o mar tem três frentes: uma é daqui... outra é lá... outra é debaxo dele.⁵⁴¹

Na sua voz pausada e lenta, o velho Bártolo respondia a um rapaz que estava sentado aos seus pés, na borda da muralha:

_ ... Tu sabes de roupas, és alfaiate. Eu sê do mar.⁵⁴²

Todas as projecções contidas nas falas do velho encontram razão no desenvolvimento ou desfecho das situações, o que vem autenticar a autoridade da sua experiência. Muito embora esteja em causa a integridade física dos homens que teimam em fazer-se ao mar, no início da novela, a postura do provecto pescador é de alguma calma, contida em certo direito de imposição:

Como se desse uma ordem, aos que lutavam com o mar, o velho murmurou entre dentes:

_ É raso...⁵⁴³

O conhecimento acumulado permitia-lhe saber que aquela altura era pouco favorável à investida dos pescadores; a sua nobre condição de sábio ensinara-lhe a fazer da prudência rainha das decisões:

_ O mar engana Cristo... Andava nesse tempo o Jaquim Fainó no mê barco – era um rapazito: tá velho e cego -, quisemos ir dêtar uma rede, cum mar menos de escandelizar do q'a este: veio tudo inrolado, que foi um milagre...⁵⁴⁴

Note-se como é possível comprovar a avançada idade deste antigo pescador, atendendo à caracterização de Joaquim Fainó, «um homem já de cabelos brancos, a cara de

⁵⁴¹ Id., *ibid.*, p. 36.

⁵⁴² Id., *ibid.*, p. 148.

⁵⁴³ Id., *ibid.*, p. 37.

⁵⁴⁴ Id., *ibid.*, p. 40.

linhas duras, bronzeadas do sol»⁵⁴⁵, feita poucas páginas atrás, bem como através de expressões como esta:

— Andavas tu, mêm vadio, nos foles da tua mãe, já eu tinha má's dum q'orteirão d'anos de mar. Bota-lhe má's um q'orteirão por riba e diz que nã tou mer'cido de m'assentar aqui...⁵⁴⁶

A decrepitude do velho é assinalada pelo cansaço e desgaste físico que se traduz na dificuldade em movimentar-se e na lentidão:

Vou é ali sentar-me n'areia que já nã tenho as vossas pernas.

(...)

Falava devagar:

— Ando co rêmático...⁵⁴⁷

A voz pausada e circunspecta do idoso senhor expressa de forma clara e chã o destino de todos os homens, por acção da célere passagem do tempo. Nestas observações, aponta grandes diferenças entre o pescador de outros tempos e o homem de agora:

Vocês agora ouvem-me falar, que 'tou velho; mas nunca foi home de língua. Nã precisava disso. Q'ando era novo fui um grande home do mar. Dava era que falar a toda a gente... Agora 'tou pr'aqui uma giga cas vergas relaxadas. O tempo nã se vê passar, mas 'tá a rebolar sempre por riba da gente e um home acaba em pó do moinho.⁵⁴⁸

O grotesco aplica-se à sua caracterização, sendo o pé direito descrito desta forma: «tosco e cascudo, como um pau»⁵⁴⁹. Tal comparação denuncia o calo das vivências que o duro ofício e o passar dos anos causaram.

De forma idêntica à do velho Tibúrcio, as histórias que o ti Bártolo sabe e conhece são dignas da maior credibilidade:

⁵⁴⁵ Id., *ibid.*, p. 33. Joaquim Fainó é outro velho pescador, pai de Inês, cego, cuja história é clarificada também pelo velho Bártolo.

⁵⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 114.

⁵⁴⁷ Id., *ibid.*, p. 41.

⁵⁴⁸ Id., *ibid.*, pp. 114-115.

⁵⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 41.

_ Mas conte lá, Ti Bártolo!...
_ Toda a gente sabe, só vocês é que não?
_ Sabemos por longe... Mentirolas que nen odres. Diz um, diz outro: fica tudo às
escuras...⁵⁵⁰

A supremacia do velho relativamente aos menos experientes é visível no decorrer de toda a narração; com efeito, ela reside na majestade da sua sapiência⁵⁵¹, no modo como apazigua as discussões, no domínio que detém sobre o passado das gentes daquela região. E, apesar de se fazer caro, ele conta algumas histórias, como a do tiro do Jaquim Fainó ou muitas outras aventuras no mar. O regresso ao passado é uma forte contribuição para o reforço da sua auto-estima: já que não pode mais pescar, o idoso notabiliza-se como exímio contador. E é com algum orgulho e satisfação que recorda os seus tempos de glória:

Mas não resistia a contar as suas aventuras, para reviver os tempos heróicos.⁵⁵²

As pausas no discurso⁵⁵³ são depositárias de um passado que corre vivo na mente de quem o conta e que as palavras presentificam. Tal acontece frequentemente também com os velhos de “A Estátua”, de “A Prova de Força” ou de *O Barão*.

A derradeira história que conta na praia, quando todos esperam Zé Orega, apanhado numa terrível tempestade, remete para um passado vivido pelo ancião mas que também funciona como profecia futura, de algo que se repete. No capítulo XIII temos o relato de uma situação idêntica à que fora descrita por ele, de dois ou três barcos que dificilmente chegam a terra e de outro que não o consegue. A presença das mulheres a rezar também se confirma na ansiosa e nervosa espera. Para além de uma mistura ou paralelismo de situações passadas e actuais, parece também existir uma profunda comunhão do humano com o natural: «a boca sabia a sal» (p. 148).

⁵⁵⁰ Id., *ibid.*, p. 41.

⁵⁵¹ Quando quer comprar um barco para si, José Orega aconselha-se junto do antigo pescador, que o incentiva. O jovem reconhece-lhe toda a ciência e confiança: «Zé Orega olhava as barbas brancas do velho Bártolo e gostava de ouvir aquele lobo do mar, em cuja voz havia a firmeza da experiência e sabedoria» (Id., *ibid.*, p. 87).

⁵⁵² Id., *ibid.*, p. 41.

⁵⁵³ São muitas as referências à lentidão do falar do velho e do seu discurso. Apontamos duas, a título de exemplo: «Fez uma pausa e ficou esquecido a olhar o mar» (p. 42). «O velho, sem ninguém lhe dar atenção, a

Sábios das ciladas do mar, um como pescador, outra como esposa e mãe, tanto a velha Mariana como o ti Bártolo falam com sofrida e emotiva competência do seu passado. O assisado pescador vai revelar, no final da narrativa, que também perdera familiares no mar, um «lião»:

– (...) Sê bem o que é o mar: antes o ñã soubesse... Tem-me lá dois filhos e um irmão... Era eu inda solteiro apanhê um ciclone de tempo c'm'a este.⁵⁵⁴

Ela afirma-se igualmente como contadora de histórias, constituindo uma espécie de versão feminina de ti Bártolo:

Depois da ceia, os pais foram-se deitar e a velha Mariana, sentada ao pé da chaminé, começou a falar:

– Q'ando o tê pai foi a premêra vez ao Banco da Terra Nova, sequê-me a rezar à Senhora da Nazaré. (...) Q'antos vão e ñã voltam. (...) É uma vida triste.⁵⁵⁵

As maiores virtualidades e insistentes menções como contador concentram-se, sem dúvida, no velho Bártolo. Desgarrado das tarefas domésticas e educativas tradicionalmente atribuídas às mulheres, que a novela afirma, ele é presença constante no espaço da praia, figura inerente ao labutar calmo ou agitado de todos os que fazem do mar sustento, profundo conhecedor das dificuldades da vida de homens cujo destino foi cumprir com a herança deixada pelos seus antepassados: ser pescador. Este velho pode mesmo considerar-se o símbolo da colectividade nazarena descrita na obra. António Manuel Ferreira defende que «a sua linguagem, totalmente atravessada pelo mar, é um dos elementos de coesão profunda do texto»⁵⁵⁶.

Como já se tornou evidente no estudo que dedicámos às mulheres, a célebre epopeia camoniana revela-se um intertexto de referência para Branquinho da Fonseca⁵⁵⁷; o

olhar para o horizonte cor de chumbo, falava baixo, numa voz profunda de saudade e tristeza, deixando uma pausa longa entre cada frase» (pp. 149-150).

⁵⁵⁴ Id., *ibid.*, pp. 148-149.

⁵⁵⁵ Id., *ibid.*, pp. 139-140.

⁵⁵⁶ António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁵⁷ António Quadros refere-se a *Mar Santo* e a *Bandeira Preta* como «epopeias vivas», renovações de uma arte encetada por autores como Luís de Camões, Fernão Mendes Pinto ou Bernardo Gomes de Brito (António Quadros, «Epopéia Viva, a propósito da novelística de Branquinho da Fonseca» in *A Existência Literária*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1959).

reiterado tema da viagem, fundador de uma enraizada estirpe cultural e revestido, por vezes, de contornos heróicos, semelhantes àqueles que dirigiram a demanda dos Portugueses por novos mundos, encontra ecos inconfundíveis nos cantos de Camões. A figura do ti Bártolo constitui outra prova desse paralelismo, pois assemelha-se ao “Velho do Restelo” no que este revela de sabedoria, sofrimento, calma e prudência. António Manuel Ferreira identifica uma interessante simetria entre os dois velhos: Bártolo é introduzido e destacado no capítulo quarto de *Mar Santo* e o “Velho do Restelo” também domina o canto quarto de *Os Lusíadas*, acrescentando ainda que «como o “velho de aspecto venerando”, Bártolo tem «na voz a serenidade de quem sabe»⁵⁵⁸.

Em jeito de conclusão, reunimos cinco contadores de histórias, assumindo justo destaque os quatro masculinos. Embora impelindo a elevada reflexão relativamente à singularidade de cada ser humano, o primeiro texto remete para o contador tradicional de “contos de fadas”, composição de teor e enredo algo fantasiados, diferindo do posicionamento dos restantes (Tibúrcio, Bártolo ou o ancião de “A Prova de Força”) que têm como base histórias que apresentam uma forte ligação ao real. Tanto na novela de inspiração marítima como no conto “Maria Francesa”, os episódios descritos encontram fundamento verídico e, no segundo caso, os factos narrados pelo velho têm mesmo subjacente a verdade histórica. Assim se poderá também demonstrar o enraizado laivo de realismo que sustenta a escrita do autor.

Todos os rostos de velhice apresentados até aqui revelam traços de evidente saudosismo relativamente ao passado, sendo o tempo da acção dominado pelas recordações. São homens que acusam as fragilidades trazidas pelas circunstâncias de uma existência prolongada: a imobilidade física, a lentidão, o cansaço, a doença, o desamparo, a tristeza. Contudo, mostram também alguma resistência, baseada num sustentado orgulho do que foram, convertida em sabedoria que é aplaudida e fomentada através do relato de pedagógicos acontecimentos. Nesta crescente aproximação ao final da estrada, os mais novos são as presenças que contracenam com os anciãos⁵⁵⁹, ponto de referência

⁵⁵⁸ António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 120.

⁵⁵⁹ Como já terá sido possível verificar, há um grande número de narrativas em que se assiste ao encontro entre jovens e velhos, configurando, não raras vezes, o confronto de gerações: “Andares”, “O Resto”, “Um Pobre Homem”, “A Sombra”, “O Involuntário” ou “Bandeira Preta” são alguns desses casos. Outros há em que o desenvolvimento da acção se centra mesmo no diálogo (frequentemente monologado) entre um jovem e um velho: “O Passageiro de 2ª Classe”, *O Barão*, “A Prova de Força” e a “A Estátua” são exemplos eloquentes.

indispensável na cruzada existencial dos mais velhos. Estes denotam uma extrema necessidade de exteriorização de um episódio ou história, referente a um passado cristalizado na memória, consequência da ociosidade e solidão que se foram instalando nas suas vidas; moralmente incumbidos de alguma missão ou meros ouvintes, os jovens representam o estádio de aprendizagem alcançado pela majestosa posição dos idosos, cujo abatimento físico e psicológico não permite já concretizar.

1.2 – Loucos

A liberdade e a loucura são duas faces da mesma moeda nas narrativas de Branquinho da Fonseca. De facto, a falta da primeira parece provocar a segunda, num desesperado intento de desopressão face a tantas regras sociais impostas. A loucura atinge velhos e novos, constituindo o exponencial máximo da inadaptação. Acreditamos que, tanto o caso de Carma (“A Gémea”) como do capitão Severo (“Os Olhos Deslumbrados”) teriam o mesmo desfecho se não culminassem nos já mencionados suicídios.

Contudo, a demência surge primeiramente na obra fonsequiana associada a figuras mais velhas, fazendo crer que o seu resultado se explica através do excesso de solidão e indolência. O conto que apresenta prontamente esta realidade é “O Conspirador” (CM), que toma como palco uma vila do interior – Marvão -, onde o protagonista Paulo se refugia. A loucura parece ser, aqui, reflexo de um passado que não encontra forma de se expandir no presente, talvez por não existirem jovens a quem contar histórias. Explicando o quotidiano da população envelhecida daquela localidade, o narrador salienta que uma das actividades dos idosos é o jogo:

Os homens metem-se na taberna a jogar o finto. (...) Os outros, cinco ou seis, reúnem-se na Sociedade Filantrópica e Recreativa, a jogar o burro.⁵⁶⁰

São tais actos rotinas de um quotidiano vazio, que encontra na repetição formas monótonas de “matar o tempo”. E é daquele grupo que surge o primeiro caso de loucura, no qual a estética do grotesco atinge picos de realização, no que respeita à caracterização humana:

⁵⁶⁰ Branquinho da Fonseca, *Caminhos Magnéticos*, p. 183.

Por vezes ouvem-se uns urros medonhos e aparece uma espécie de chimpanzé aos saltos pela rua adiante. Range os dentes de tal maneira que se ouve ao longe. Tem as pernas em arco e a cabeça enorme, inclinada para o lado, abana sem descanso a dizer que não. É o Jana, com um esfarrapado casaco de guarda-fiscal, cujas mangas só chegam para metade dos braços, a exclaimar: - *Àmulamulamula!!...* O queixo pesa-lhe tanto que traz a boca sempre aberta. Pára, olha para nós e ri, alvar e inofensivo.⁵⁶¹

Os sinais de desvaire que Jana apresenta acabam por aproximá-lo do estado inocente e cândido da infância, como a última frase da citação mostra. Aliás, esta feição infantil é igualmente patenteada por outros dois exemplos de loucos, também de avançada idade:

O Sr. Luís Pinto, de oitenta anos, direito, forte e corado, bem vestido e calmo, com o seu grande chapéu de sol, sempre aberto. Foi secretário da Câmara e pessoa considerada. A pouco e pouco veio-lhe a mania que era filho de Mouzinho da Silveira, o ministro, que tem uma lápida de homem célebre, ali na Câmara Municipal. E vem falar-nos do Papá, perdendo então a calma, discursando, berrando, chorando. (...)

O outro é o Manuel Maluco, que tem de estar preso, porque ao darem-lhe os ataques despe-se na rua, vai arrombar portas e esconder-se nos caminhos dos arredores para assaltar as mulheres. Lá está às grades da cadeia, todo nu e a cantar.⁵⁶²

O último caso parece advir da pobreza pois afirma-se que «andou cinco ou seis anos bom» porém «com a falta de trabalho passou fome e deu-lhe outro ataque» (p. 184), mas a loucura atinge também o antigo guarda-fiscal e ex-secretário da Câmara, mostrando que não só das necessidades materiais ou físicas se enlouquece.

Outros exemplos de demência são protagonizados por jovens mas não deixam de evidenciar uma forma de decadência humana; O «Tôco Maluco» de *Mar Santo* ou o Cunca de “Maria Francesa” (*BP*) constituem o que António Manuel Ferreira designou por «doidos faunescos ou meramente patéticos»⁵⁶³, respectivamente. Toco, personalizando o despudorado ímpeto masculino de gozo sexual, revela-se na perseguição à desnuda e incauta Inês:

⁵⁶¹ Id., *ibid.*, p. 183.

⁵⁶² Id., *ibid.*, p. 184.

⁵⁶³ António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 126.

Inês saiu de entre os arbustos, nua, como uma estátua de pedra a que o mistério da floresta tivesse dado vida, (...) perseguida pelo Tôco, que a agarrou pelos cabelos e a atirou ao chão, caindo em cima dela, indiferente a tudo que não fosse sentir aquela carne nas suas garras. Lídia tentou agarrá-lo, mas ele, dando um pontapé para trás, deitou-a ao chão.⁵⁶⁴

A descrição da luta entre as jovens e o desvairado revela toda a redobrada força de um primitivo e animalesco intento⁵⁶⁵. Só a severa agressão física de Maria Bragaia faz o doido recuar nas suas intenções:

Maria Bragaia, então, atirou-se sobre eles e, com a pedra, bateu na cabeça do doido, que de repente se pôs de pé, com a cara a escorrer sangue.

Ficou um momeno parado; (...) levou a mão à cabeça, saltou um urro de dor e de raiva e fugiu...⁵⁶⁶

Tôco personaliza, pois, o «desejo sexual irruptivo» que se associa à «liberdade amoral (...) libidinosa»⁵⁶⁷.

Finalmente, deparamo-nos com outro louco, o Cunca, em *Bandeira Preta*. Diante da ameaça das tropas, que confiscavam muitos bens alimentares, descreve-se, no conto “Maria Francesa”, a atarefada actividade do povo de esconder alguns bens na terra:

«Em buracos abertos nas terras, foram sumidos os potes de azeite, as arcas do milho e as pipas do vinho. Por cima, logo os campos lavrados, com regos fundos de alqueive, a ninguém davam suspeita de tais tesouros escondidos.»⁵⁶⁸

A atitude do demente expressa a completa e exagerada alienação face à séria e dramática conjuntura que toda aquela gente vivia. A inocência e inconsciência

⁵⁶⁴ Branquinho da Fonseca, *Mar Santo*, p. 71.

⁵⁶⁵ O comportamento de Tôco representa a concretização do que os trabalhadores de *Rio Turvo* reprimiam relativamente a Leonor. Neste sentido, a loucura é sinónimo de liberdade que não se aprisiona por preceitos morais ou quaisquer regras sociais.

⁵⁶⁶ Id., *ibid.*, p. 71.

⁵⁶⁷ António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁶⁸ Branquinho da Fonseca, *Bandeira Preta*, p. 147.

relativamente às responsabilidades e crueldades da vida confere a este ser a liberdade e a felicidade próprias de quem nada tem que decidir:

Havia um doido, o Cunca, que em grandes gargalhadas andara a saltar e a correr, enquanto o povo fazia aquela sementeira de que a sua loucura nunca se tinha lembrado. Tocava flauta,...⁵⁶⁹

O seu desempenho meramente patético ilustra a outra face da vida, desprovida de qualquer imposição superior (social ou política) que reja o homem, desfrutando o seu lado mais alegre e puro, a situação ideal⁵⁷⁰.

A gargalhada e a música constituem as privilegiadas formas de comunicação do louco com as pessoas, como acontece na perseguição a Maria do Guadalupe, aspectos que apontam novamente para o universo infantil:

De quem tinha mais medo era do Cunca, que às vezes a seguia pelos caminhos. Corria-o à pedra e o diabo ia para o alto de um monte tocar flauta, sem a largar de vista. Teve de ir o Fernão um dia meter-lhe medo e corrê-lo. Mas daí em diante, o doido, sempre que a encontrava, ria-se às gargalhadas, como se soubesse de algum motivo para a grande troça.⁵⁷¹

Cunca reflecte também o camuflado instinto libidinoso, comum a Tôco, embora a afeição que nutre pelo instrumento musical que habitualmente o acompanha faça irradiar igualmente um lado mais gracioso e cândido, aliado à inocência infantil. Atraindo a simpatia dos habitantes, a música poderá ainda contribuir para refrear a falta de afectividade subjacente ao desempenho desta personagem. No contexto do conto, fica indiciado que Cunca perseguiria a rapariga frequentemente e saberia dos seus encontros

⁵⁶⁹ Id., *ibid.*, p. 147.

⁵⁷⁰ Segundo o estudo dos símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, «o louco está fora dos limites da razão, fora das normas da sociedade (...), tornando-se a consciência do ser a consciência do mundo, da totalidade humana e material, da qual ele se desligou para avançar mais à frente» (*op. cit.*, pp. 417-418). No conhecimento reside, muitas vezes, a infelicidade dos homens, como expressa o narrador de “A Minha Inimiga”: «Pensava muito na minha vida e não lhe encontrava nenhuma finalidade. Então li obras de filósofos e muitas coisas sobre religiões. Foi o pior que fiz. (...) Dantes era alegre, despreocupado, fazia uma vida violenta e desregrada que me trazia sempre longe de mim e de tudo, como se andasse noutro mundo. (...) Mas agora (...) andava talvez doente (Branquinho da Fonseca, *Caminhos Magnéticos*, pp. 135-136).

⁵⁷¹ Id., *ibid.*, p. 155.

humanitários mas secretos com o francês gravemente ferido. O demente é um espião inofensivo cuja incapacidade de expressão cala a verdade.

As atitudes de outras personagens, por acção do álcool ou da doença mental, colocam-se, algumas vezes, no limiar da loucura, como tão bem exemplifica esta passagem retirada de *O Barão*:

O Barão, inesperadamente, deu um salto para o meio da sala e, plantado com as pernas abertas, curvado para a frente, com os punhos cerrados, os braços flectindo em movimentos rápidos e firmes como se batesse no peito, entoava um regougar rouco como urros de guerra africana.⁵⁷²

Assim, na narrativa fonsequiana, a loucura parece estabelecer uma linha muito ténue com o comportamento humano comum, todo ele raiado de surpreendente mistério. O taciturno homem que conduz o narrador de “Rio Turvo” ao acampamento representará, precisamente, toda essa bruma enigmática que o corpo do homem encerra. Aquele que causa susto e calafrio ao protagonista, que julga tratar-se de doido ou louco, não é mais do que uma réplica de todo o nosso semelhante, imprevisto e imprevisível.

1.3 – Velhos e velhas protectores

Não assumindo um carácter de muita relevância nas narrativas, existem mulheres que se distinguem pelo seu papel maternal e protector. No conto inaugural de *Zonas*, fizemos já referência à Senhora Amélia, a porteira do prédio infestado pela pobreza e degenerescência que caracterizam os meios citadinos nos textos de Branquinho da Fonseca. Como se viu no capítulo alusivo à infância, esta figura demonstra uma grande humanidade para com todos os moradores do prédio, em especial na afectiva e maternal relação que estabelece com Eduardo e Maria Paula. Ironicamente, a morte da porteira vai ser determinante no conhecimento e aproximação dos dois jovens, contribuindo para renovar os laços afectivos que agora serão de sangue:

⁵⁷² Id., *O Barão*, p. 55. Sem estar sob um efeito tão exagerado de álcool, já antes o Barão tinha sido equiparado a um louco: «Eu era só o pretexto, só para não falar sozinho, como um doido» (Id., *ibid.*, p. 41).

Já ambos se amavam muito e passado pouco tempo casaram...⁵⁷³

Outro exemplo de figura protectora é a criada Joana de “O Lobo Branco”, que não se afasta do patrão (que trata por «Menino Antoninho») como fazem os restantes criados, por este ter visto a fera lendária:

Os pastores e os outros criados tinham deixado de fazer serão à lareira da cozinha. (...) Ficava só a velha Joana a suspirar: *Ai Jesus!* (...) Rangeu a tampa de uma arca e veio trazer-lhe um punhado de grãos.⁵⁷⁴

O ambiente de criados reunidos à volta da fogueira (local que invoca o costume de contar histórias) é um cenário que se repete em “Histórias da Meia Noite” (*BP*), outro aspecto que assoma ao universo infantil comum a António Roque e Pedro, atestando os paralelismos na narrativa, ao mesmo tempo que comprova a continuação entre as personagens. A criada velha do conto de *Bandeira Preta* é muito idêntica a Joana de “O Lobo Branco”: ambas atiram para o espaço quente da lareira os grãos que se converteriam em «freiras» e mostram alguma vitalidade com as tarefas domésticas:

A velhota lidava ao fundo, na sombra, batendo as caçoilas e os talheres. (...) Pegou nas tenazes e rapou a cinza, abrindo uma clareira onde a pedra estava mais quente. Atirou para lá alguns milhos graúdos que, um atrás do outro, foram saltando e abrindo em floco de espuma branca.⁵⁷⁵

E a velhota (...) limpou da cinza o granito quente e atirou para a pedra requeimada os grãos que iam abrir em flor branca.⁵⁷⁶

De facto, as cenas parecem ser copiadas a papel-químico, além de que as idosas comungam de uma sabedoria pouco influenciada pelas crenças dos mais novos. Efectivamente, ambos os contos remetem para a discussão de assuntos que se prendem com a esfera do sobrenatural e as almas de mortos, em que nem uma nem outra crêem; a

⁵⁷³ Id., *Zonas*, p. 28.

⁵⁷⁴ Id., *Caminhos Magnéticos*, pp. 111-112.

⁵⁷⁵ Id., *ibid.*, p. 111-112.

⁵⁷⁶ Id., *Bandeira Preta*, p. 132.

criada da casa de Pedro já não acredita nas «bazófias» dos jovens serventes, enquanto que a velha Joana também não se deixa intimidar pela superstição:

_ Não venhas já com invenções de tolo...⁵⁷⁷

_ *Vossemecê tem medo das almas dos mortos?*

_ *Temer é dos vivos, cantés dos mortos!...*⁵⁷⁸

Curiosamente, esta mesma expressão é também repetida no conto de *Bandeira Preta*, pela voz do moço de bois que, ironicamente, usa o dito da própria idosa:

_ Ah, tiazinha! Temer é dos vivos, cantés dos mortos!...⁵⁷⁹

A criada de Pedro mostra-se protectora ao aconselhar o adolescente a não acreditar nas lérias de João Meco (um convite para descer ao fundo do rio) e do moço de bois, bem como entregando as «freiras»:

Na mão de cortiça, a velha oferecia as flores de neve, os grãos de milho abertos na pedra quente. Pedro começou a trincá-los (...).

(...)

Pedro, mudo de espanto, abanava com a cabeça, que sim. Mas a velha cortou o sonho:

_ Não faça isso, menino.⁵⁸⁰

Outros casos há de criados que são uma espécie de guardiões da memória das casas, como «o velho Lino feitor» de “D. Vampiro” (p. 120), os caseiros da casa de campo de Bernardo Cabral (*PM*) ou a senhora Luísa, que vigia a casa dos avós de Eduardo em “O Conspirador”:

⁵⁷⁷ Id., *ibid.*, p. 132.

⁵⁷⁸ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 112.

⁵⁷⁹ Id., *Bandeira Preta*, p. 135.

⁵⁸⁰ Id., *ibid.*, p. 138.

– *Deixa ficar aberta, para a velha aí da frente ver que está cá gente. Ela é quem toma conta da casa; uma antiga criada que, quando venho aqui passar uns dias à caça, retoma as funções.*⁵⁸¹

Relativamente ao hóspede Paulo, ela vai também funcionar como conselheira e mensageira:

A velha Luísa apareceu logo, apressada, com uma terrina a fumar:

– *Ora, Sr.^a Luísa, diga-me lá: quem são as meninas casadoiras cá da terra?*

– *Ah! Isso há por aí algumas, sim, Sr. Doutor. Temos...*

– *Quem é uma: alta, vestida de preto, com seus ares de princesa?*

– *Alta?... vestida de preto?... Ah! Só se for a Ricardinha, filha do Sr. Vilar.*⁵⁸²

Familiar de contrabandistas famosos, esta velha senhora figura como representante de uma linhagem de resistência e coragem pouco comuns aos anciãos fonssequianos. Novamente o grotesco se insinua na comparação do humano com o animal:

– *É de pura raça de contrabandistas. Se for preciso, ainda vai a Valência a pé, levando para lá meia dúzia de galinhas e trazendo para cá uma saca de medianas. São de uma resistência de lobos e de uma manha de raposas. A família desta velha é toda de de contrabandistas, os mais finos e matreiros desta fronteira. Ninguém os apanha. (...) Têm um faro que vai longe. Adivinham. (...) É com um deles que conto para te ajudar. E podes ir descansado.*⁵⁸³

E é, de facto, através do «Falcoeiro» que Paulo é guiado além fronteiras; este, outro velho protector que vai ajudar o jovem a abandonar o país e nos seus encontros secretos com Maria Ricarda⁵⁸⁴. Sobressaem deste homem as virtudes da sabedoria e da prudência, comuns a outros anciãos, acrescentando ainda um sexto sentido:

⁵⁸¹ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 175.

⁵⁸² Id., *ibid.*, pp. 188-189.

⁵⁸³ Id., *ibid.*, p. 178.

⁵⁸⁴ Durante os encontros nocturnos dos jovens enamorados, «Falcoeiro» ficava de vigia: «Paulo espreitou (...) e viu o “Falcoeiro” subir ao seu posto de espião da noite» (Id., *ibid.*, p. 211).

Poucas vezes tinha sido apanhado. É o homem da sorte, diziam os outros. Mas não, ele sabia: era faro.⁵⁸⁵

O facto de ser comparado aos cães - «foi andando bem à frente, como cão de venta fina»⁵⁸⁶ -, vem ainda vincar mais as suas qualidades de fiel amigo, pois é desta forma que os caninos se apresentam na narrativa fonsequiana: animais afeiçoados e inseparáveis dos seus donos (o Barão, o guarda nocturno Damião, Chinca ou Bernardo Cabral, são alguns exemplos). Num desses trajectos de retorno a Portugal, o ancião, que não primava pelo dom da oratória («desabituaado de falar, as frases saíam-lhe curtas e desligadas»⁵⁸⁷), conta a Paulo como o ofício de contrabandista passou de pai⁵⁸⁸ para filho e de que forma já quase morrera:

Desde os sete anos que andava neste vaivém de passa fronteira (...). Tivera bom mestre: o pai, campeão de toda a fronteira (...).

(...)

_ Tenho cinco tiros no corpo. Um ia-me passando. Tive o padre à cabeceira, a resmungar.⁵⁸⁹

No mesmo texto, quando o narrador caracteriza a velhice que abunda na aldeia, surge a figura de um médico que destoa relativamente aos outros idosos, por ser ainda uma pessoa útil e profissionalmente activa:

O médico, de grandes barbas brancas, sai, de manhã, a cavalo na mula, desce a encosta e vai dar a volta ao concelho, regressando só à noite, exausto mas pronto a voltar onde for preciso, protector dos pobres, incansável e desinteressado como um apóstolo.⁵⁹⁰

⁵⁸⁵ Id., *ibid.*, p. 209.

⁵⁸⁶ Id., *ibid.*, p. 210.

⁵⁸⁷ Id., *ibid.*, p. 209.

⁵⁸⁸ O pai do «Falcoeiro» engrossa a lista dos homens a quem o amor desgraçou: «_ Meu pai era um homem. (...) Até que esbarrou na espanhola. (...) Fazia quanto ela quisesse. Arranjou-o bom e teso» (Id., *ibid.*, p. 208).

⁵⁸⁹ Id., *ibid.*, p. 209.

⁵⁹⁰ Id., *ibid.*, p. 185. Esta figura lembra o João Semana da obra *As Pupilas do Sr. Reitor*, de Júlio Dinis. O nome do médico chega mesmo a ser citado para rotular um outro velho clínico que vai confirmar o falecimento de Pessanha, no conto “O Involuntário”: «Foi para lá agora o Carlos, o nosso João Semana, verificar o óbito» (Id., *Rio Turvo*, p. 164).

No conto “A Única Estrela” regressam as figuras femininas protectoras. A primeira é uma criada que cuida do narrador:

_ Ia a Sr.^a Florência, toda encarquilhada e simpática, arrumar-me o quarto e levar-me de manhã o pequeno almoço.⁵⁹¹

Outra vizinha atenciosa era a dona de um estabelecimento:

_ O *restaurant* era mercearia e tinha ao lado uma saleta de jantar (...). A proprietária era uma velha chamada Joana Chalabarda, que me tratou sempre com muitas atenções. No dia em que cheguei, quando fui almoçar, veio com simplicidade conversar comigo e perguntou-me para que vinha neste tempo em que nunca vinha ninguém.⁵⁹²

São dois exemplos de mulheres dóceis, a quem o passado não azedou a alma.

Idênticas a estas, apresentam-se mais duas figuras femininas em *Porta de Minerva*. A primeira é a Ti Carolina, a criada da *Real República dos Kágados* que, apesar do seu timbre autoritário, faz lembrar a Sr.^a Amélia, de *Zonas*:

... a criada, a «Ursa-Maior», a quem bastava para se impor ao respeito, o avental enodado e sujo (...). O Vaz levantava-se todos os dias às duas horas da tarde e esse tinha sempre almoço, chamava-lhe minha avó...⁵⁹³

D. Gracinda é a outra figura que protege Bernardo e os companheiros, revelando uma clara afinidade com Vaz:

A D. Gracinda foi para junto de Manuel Vaz fazer-lhe perguntas (...), falava-lhe já quase ao ouvido, com a intimidade significativa dos conhecimentos antigos.⁵⁹⁴

Depois de terem partido um vidro na rua, entram no seu estabelecimento (uma casa de alterne) e ela defende-os perante a polícia:

⁵⁹¹ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 222.

⁵⁹² Id., *ibid.*, p. 222.

⁵⁹³ Id., *Porta de Minerva*, p. 32.

⁵⁹⁴ Id., *ibid.*, p. 39.

- _ A senhora tem a certeza que eles entraram há mais de duas horas?
- _ Ah! isso com certeza. Não há menos. Porquê?⁵⁹⁵

As mulheres mais velhas de *Mar Santo* são, regra geral, protectoras. Apesar da ameaça constante da morte dos homens no mar, os valores morais e, mormente, o da família, revestem-se da maior importância. Os rostos femininos são sofridos mas muito atentos aos filhos, que ouvem e aconselham. Destacamos, como exemplo, uma fala da velha Mariana com a neta Inês, sobre o seu futuro amoroso:

- _ Quem é o farsola que passa aqui todas as noites a tocar gaita?
- _ Prègunta-me a mim? Quer que vá esprêtar? ...
- _ Nã t'ofendas com tam pouco... 'Tava a conversar. O Caboz é bom moço e tem de seu, nã o desprezes. Vá's ò teu gosto e dos tês pais...
- _ 'Tá bem, 'tá bem... (...)
- _ Nã há muntos c'm'a ele, pra escolher... A minha obrigação é dar-te conselhos.⁵⁹⁶

Para terminar a lista de figuras protectoras, focamos agora a nossa atenção em *Porta de Minerva*, nos pais de Bernardo Cabral. Em conformidade com as mulheres de *Mar Santo*, também a mãe de Bernardo vai aconselhar o filho relativamente à escolha amorosa; com as suas artes femininas, ela tenta insinuar-lhe Teresa como um bom partido:

- _ Então, ao Buçaco foi só a Leonor e a Maria Teresa?
- A mãe insistia procurando não abandonar aquele assunto que lhe era simpático. Gostaria de ver a amizade fraterna de Bernardo e Teresa convertida num casamento. (...) como fina psicológica, insinuava, atraía o assunto, abria um caminho e punha-lhe uma estrela no fim.⁵⁹⁷

Apelidados de «velhotes» pelo protagonista, os pais de Bernardo assumem, aos seus olhos, essa dimensão de respeito que lhe merecem. Por outro lado, revela ainda que o

⁵⁹⁵ Id., *ibid.*, p. 43.

⁵⁹⁶ Id., *Mar Santo*, p. 141.

⁵⁹⁷ Id., *Porta de Minerva*, p. 110.

interesse primordial dos progenitores se centra na projecção da vida e do bem-estar dos filhos e de todos os que lhe são queridos:

_ É jantar de despedida; os velhotes gostam...⁵⁹⁸

Existem ainda duas figuras dignas de menção neste grupo: o pai de Pedro, cuja primeira firme intervenção abre o segundo conto da colectânea - “Os Anjos” -, com atentos e argumentados conselhos ao filho, tentando incutir-lhe a importância do estudo e da formação escolar na sua vida futura, e o padre Tiago que surge na história de “Maria Francesa”, a rapariga que ajudara secretamente um francês moribundo. Num momento em que toda a população da aldeia desconfiava e lançava já olhares delatores sobre a pastora, o eclesiástico é a única pessoa que se levanta em sua defesa, perante o povo:

O padre teimava que isso havia de ter sido lá para Mortágua, ou mais para trás ou mais para diante, que as aldeias daquela corda de povos eram todas iguais e que quem vem em guerra não sabe onde anda. (...) O Fernão estava pegado com as costas a uma parede e nem mexia os olhos. Já o padre Tiago tinha reparado e o coração deu-lhe um baque. Quis levar os dois homens embora dali, que já não faltava nenhuma. (...)

Bem o padre Tiago e tal fidalgo de Lisboa explicaram àquela gente que tinha sido uma boa acção, que pusessem o caso em si e pensassem nos filhos que andavam na tropa.⁵⁹⁹

Dirigindo-se especialmente a Fernão, o noivo, o padre tenta persuadi-lo no sentido de argumentar a inocência da jovem:

«_ Deixa isso. Não aconteceu mais do que eles contaram. Eu sei a verdade. (...) Não penses mal, Fernão! Eu sei a verdade! A tua noiva é uma alma sem pecados...»⁶⁰⁰

Os mais velhos assumem, assim, um papel de grande influência face aos mais novos, com os quais contracenam constantemente. As histórias e exemplos que contam ou

⁵⁹⁸ Id., *ibid.*, p. 112. Note-se a diferença na relação familiar entre os seus elementos no campo e na cidade. No caso de Bernardo, há uma ligação de afectividade e respeito pelos pais, o que entra em desacordo completo com outras famílias de meio citadino, como é exemplo a de D. Ramon.

⁵⁹⁹ Id., *Caminhos Magnéticos*, pp. 157-158.

⁶⁰⁰ Id., *ibid.*, pp. 158-159.

as opiniões que emitem esclarecem ou levam à reflexão os mais novos, um legado de vida que só a experiência poderá consolidar.

1.4 – Velhos/as carrascos

Na narrativa fonsequiana, coexistindo com espaços enclausurantes e claustrofóbicos, surgem personagens que poderão considerar-se o reverso de todas as figuras protectoras previamente estudadas. Em menor número, são homens ou mulheres que exercem uma acção repressora sobre figuras femininas, geralmente confinadas em lugares domiciliários e sujeitas ao olhar e controle atentos desses elementos. Na sua maioria, estas relações estabelecem-se entre pessoas ligadas por algum grau de parentesco.

Há também outros casos de velhos cruéis, que agem simplesmente movidos por maus instintos, denotando as amarguras de um passado infeliz, como é o caso da senhoria de Amorim, do Conto “O Anjo” (CM). Quando a polícia vem deter o protagonista, ela acusa-o, cobarde e arrogantemente:

Por detrás deles estava a dona da casa, a espreitar: uma velha pequena, mirrada, com pêlos no queixo, que ao ver que já não havia perigo, pois Amorim ficara imóvel, estendeu o braço por entre os dois homens e apontou-o com o dedo como um punhal, gritando numa voz aguda:

– *Cá está! A mim nunca me enganou!*⁶⁰¹

Este retrato de repúdio e desdém encontra alguns pontos de contacto com outra situação exposta no conto “Um Pobre Homem”; o porteiro que já havia sido brusco com o narrador, maltrata, altivamente, uma velhinha que quer comprar azeite em sua casa:

– Julga que isto aqui é a taberna do “Guedelha”, com azeiteiro de perna aberta à sua espera?... Você é bruxa mas não adivinhou. Aqui nem água, quanto mais azeite. (...) Saia-me daqui da porta!... – gritou num tom agressivo (...).

Ele saiu da porta num rompante, e veio à rua sacudir a velha por um braço, sibilando-lhe ao ouvido:

– Se você torna aqui a falar em azeite, esgano-a, seu estupor!...

⁶⁰¹ Id., *ibid.*, p. 16.

E largando-a, de repente, voltou para dentro de casa. A velha caiu de joelhos, abaloucada, sem dizer uma palavra.⁶⁰²

O primeiro caso de rapariga enclausurada é a apaixonada do narrador de “A Única Estrela” (CM). A falta de liberdade e de convívio de Maria Celeste, imposta pelo tio, pode verificar-se através da frase: «Estávamos ambos desesperados de solidão»⁶⁰³ e também pelos indícios de infelicidade que a jovem revelava assim como por intermédio dos comentários que a própria fazia ao narrador:

Pareceu-me que tinha estado a chorar, mas não lhe perguntei nada (...) Eu vinha só de noite e já tarde para não encontrar ninguém, para ninguém me ver passar, porque, se o tio viesse a saber, estaria tudo perdido, tinha-me ela dito. (...) Disse-me logo no princípio que tinha a certeza de que se ele soubesse de alguma coisa me dava um tiro.⁶⁰⁴

A aparência da moradia onde a personagem habita configura também esse isolamento ou segregação:

A casa era rodeada por um velho muro arruinado, todo coberto de heras...⁶⁰⁵

O *topos* da casa em ruínas é bastante frequente nos textos de Branquinho da Fonseca, sendo um dos elementos que mais veicula o grotesco, presente pela degenerescência física, e que atinge igualmente outros espaços e pessoas, como teremos oportunidade de observar.

A janela do quarto⁶⁰⁶ da jovem é a abertura possível com o exterior, permitindo o contacto entre os dois enamorados, mas é notória a consternação da jovem relativamente ao tio, que leva o casal a planear uma fuga:

⁶⁰² Id., *Rio Turvo*, pp. 112-113.

⁶⁰³ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 226.

⁶⁰⁴ Id., *ibid.*, p. 228.

⁶⁰⁵ Id., *ibid.*, p. 226.

⁶⁰⁶ Em poesia (*vide*, por exemplo, «Idílio») como em alguns contos de Branquinho, a amada aparece aprisionada por uma janela, corroborando essa imagem de mulher enclausurada, sujeita à opressão de um familiar. Ao mesmo tempo que faz antever uma infância infeliz, estes pormenores atestam o papel das casas como claustros. Entre as personagens jovens, não há uma relação afectiva positiva relativamente aos espaços fechados.

Mas uma noite, em vez de saltar para fora, passei para dentro do quarto. Ela disse-me que era uma imprudência. (...) No dia seguinte, o tio perguntou-lhe se estava doente e esta pergunta alarmou-a. Então decidimos fugir daí a três dias.⁶⁰⁷

Este é um caso eloquente de luta pela liberdade e pelo amor, que a coacção adulta cerceia. No que aos jovens diz respeito, aqueles são valores cuja realização colide sempre com alguns obstáculos. A perseguição ou a perda são as consequências finais para alguns protagonistas. A «viagem de salvação» ou peregrinação dos jovens é um dos escapes possíveis, mas o equilíbrio tarda em estabelecer-se. O conto “O Conspirador” ou este, em que temos reflectido, apresentam finais pouco propícios à felicidade e imagens de separação relativamente aos pares amorosos.

A cozinheira e tia de Leonor em “Rio Turvo” é outro exemplo de repressão dos mais velhos face aos mais novos:

A Leonor conseguia estar ainda ali porque era sobrinha da velha cozinheira que a guardava de dia e de noite, como um cão. A pobre rapariga vivia metida na cozinha, e de noite fechada no quarto, deitada na mesma cama ao lado da velha, que roncava como um boi e não a deixava dormir.⁶⁰⁸

Novamente a caracterização de personagens velhas se alia ao universo boçal dos animais, fornecendo mais uma imagem grotesca da figura humana. Esta mulher representa não só a opressão face à sobrinha como também a ameaça (de castração) aos trabalhadores, a quem impunha distância:

Muitas vezes não era ninguém, pois a velha, algumas noites, esperava-os por detrás da porta, com uma faca na mão, e quando a voz se ouvia, atirava-se, mas só encontrava o vazio do escuro. (...) A velha sabia que com aquela arma cortava o mal, e todos nós sabíamos que ela afiava, de vez em quando, com muito cuidado, uma faca de que não se servia na cozinha.⁶⁰⁹

⁶⁰⁷ Id., *Caminhos Magnéticos*, pp. 228-229.

⁶⁰⁸ Id., *Rio Turvo*, p. 33.

⁶⁰⁹ Id., *ibid.*, p. 34.

Pessanha, o anfitrião de Filipe da Maia, “O Involuntário”, é outra figura que mantém a filha cativa. Descobrimo-lo pela voz da própria, que vai noticiar em primeira mão a morte do pai ao hóspede, que ele mesmo involuntariamente provocara:

– (...) Morria asfixiada há não sei quantos anos. Por vezes não podia mais, mas não tinha forças. (...) Esteve em si o anjo da libertação.⁶¹⁰

Tais situações de aprisionamento aduzem a falta de afectividade que lhes está normalmente associada. No caso de Teresa, essa segregação terá mesmo tolhido a vontade de viver, resultando numa destruição interior, como confessa:

– Vai-lhe saber bem, a vida.

– Julga possível, depois do que lhe contei? Uma mulher, sem amor, não vive. (...) tenho a alma e o corpo muito arranhados e na carne viva as carícias ainda sangram mais...⁶¹¹

Esta imagem é bem elucidativa da profundidade do sofrimento por que a personagem passou, determinando-lhe uma inaptidão para lidar, agora, com a liberdade e com o afecto.

Na verdade, Teresa é triplamente oprimida. No mesmo conto, surge outra personagem que muito terá também contribuído para a desgraça da jovem: uma velha «bruxa» que, em conjunto com os lobos que rondavam o palácio, vem adensar as facetas de estranho e insólito que todo o texto exala:

Acordou e levantava-se do chão quando viu abrir-se a porta da fresta de luz e aparecer uma velha, que, ao encará-lo, tornou a fechá-la bruscamente. Filipe ia voltar para trás, quando alguém a reabriu e da claridade destacou-se uma silhueta de mulher. (...) Só ouviu a sua voz doce e triste. (...) Ela recuou para dentro do quarto e a bruxa fechou a porta apressadamente.⁶¹²

⁶¹⁰ Id., *ibid.*, p. 162.

⁶¹¹ Id., *ibid.*, p. 162.

⁶¹² Id., *ibid.*, p. 159.

Em *Porta de Minerva*, integrando o rol de algumas mulheres-objecto, está uma jovem de dezasseis anos, outro caso de mulher aprisionada, desta vez, pelos próprios estudantes:

A rapariga não estava. Continuava fechada no quarto ao lado e a chave na mão honesta do Gil. Ele garantia a inviolabilidade da hóspeda.⁶¹³

Assinalam-se mais dois casos no romance fonsequiano. Ana, uma outra moça que se interessa por Bernardo, segundo as informações do pobre mensageiro Dr. Geraldês, é também um exemplo de rapariga oprimida por uma tia:

— Eu, se pudesse, já lha cá tinha trazido... Tem lá a tia, que é um carrasco, mas quando vê uma capa, até se baba... Uma safada de categoria...⁶¹⁴

No contexto da obra que tem como cenário a cidade dos estudantes, já referimos a conduta não muito salutar de algumas mulheres cidadinas e esta, a julgar pelos comentários do informador, não será muito diferente. Porém, fica igualmente a referência ao lado mais oprimido da jovem, também coarctada pela tia.

Finalmente, num prisma que se aproxima do panorama de repressão sofrido pelas primeiras jovens, está Marta que, embora não padeça de tão grandes clausuras, é muito protegida pelos idosos pais e vive afastada da vila:

O caseiro era um velho de oitenta anos, (...) a mulher tinha sido criada da casa no tempo dos avós de Bernardo, e casara já lá ia mais de um moio de anos. E a Marta, nascida quando já não contavam ter filhos, ia agora nos vinte, (...) e mais inacessível que princesa real. O velho andava, certamente, perto, mas que não andasse, Bernardo olhava-a sem mais interesse do que olhar o verdadeiro fruto proibido.⁶¹⁵

⁶¹³ Id., *Porta de Minerva*, p. 156.

⁶¹⁴ Id., *ibid.*, p. 187.

⁶¹⁵ Id., *ibid.*, p. 294.

Esta rapariga poderia ter-se incluído no grupo de mulheres puras e recatadas por outros aspectos já referidos e condicionantes que a envolvem.

Na obra de inspiração coimbrã, torna-se perceptível, algumas vezes, o valor matriarcal da sociedade, em que as mulheres parecem exercer uma espécie de domínio, especialmente no que toca ao espaço domiciliário. Uma viva prova disso é, por exemplo, o modo como os estudantes chamam por alguém numa casa desconhecida, neste caso, Gil:

_ Ó minha senhora! (...) Ó minha senhora!⁶¹⁶

Outro exemplo dessa autoridade é a supremacia da criada mulata sobre o dono do palácio onde Bernardo se hospeda, o Dr. Cid. O velho não quer que Bernardo saia mas é a vontade da governanta que prevalece, em tom decidido e arrogante:

Bernardo estranhou que ela não acendesse a luz, pois estavam quase às escuras. Era alta, elegante. (...) Entrou a mulata e dirigiu-se a Bernardo, numa voz que pareceu um pouco brusca:

_ São horas do seu jantar.

_ Já estava a despedir-me... (...) voltarei a passar aqui outra hora, tão agradável como esta...

A preta interrompeu:

_ Está ainda fraco... Mais um dia ou dois...⁶¹⁷

Em sonhos, a influência negativa da mesma personagem faz-se sentir em Bernardo, com uma apresentação e atitudes repugnantes:

Era a velha preta, dona da casa, que com as suas mãos horríveis de leprosa lhe segurava o braço nu, com ímpetos de luxúria e ria e cuspiu o sarro do cachimbo...⁶¹⁸

Mais adiante, a sobrinha do proprietário volta a dirigir-se aos estudantes neste tom:

_ Que desejam?

⁶¹⁶ Id., *ibid.*, p. 104.

⁶¹⁷ Id., *ibid.*, pp. 140-141.

⁶¹⁸ Id., *ibid.*, p. 180.

- _ Falar com o senhor doutor.
 - _ Agora não pode atendê-los.
 - _ Mas é muito urgente.
 - _ Não é possível. Podem vir às seis horas da tarde.
- Isto era respondido com uma serenidade decisiva e indiscutível.⁶¹⁹

Este aspecto não deixa de ser interessante porque, se por um lado a figura feminina é subjugada e oprimida por rudes anciãos, por outro lado, ela consegue impor-se noutras circunstâncias, o que evidencia, em parte, o exórdio de alguma emancipação.

Os frágeis e decrepitos rostos apresentados conferem uma imagem de alguma heterogeneidade ao estágio da velhice; nostálgicos do passado, contadores de histórias, loucos, protectores ou cruéis, quase todos os anciãos intervenientes nas narrativas se vêem ensombrados pela panóplia dos principais fantasmas que presidem à caducidade: a solidão, a doença, a ociosidade, a dificuldade de locomoção. Contudo, julgamos que apesar de aventados muitos aspectos negativos, designadamente no que respeita à caracterização física, prevalece uma imagem de utilidade, sapiência, prudência ou resistência que urge apontar aos mais novos.

3 – Representações da Velhice - a degenerescência do espaço e das personagens

3.1 – Velhos solares

«Parecia-me que todo o mundo em volta se desfazia, caía de podre, de velho e sem destino».⁶²⁰

Esta frase, que o narrador de “A Minha Inimiga” adopta, condensa uma parcela significativa da obra de Branquinho da Fonseca. Em diversas ocasiões, o escritor parece querer transmitir a ideia de que a decadência não é algo exclusivamente humano, mas que se alastra como praga de pessoas a espaços onde se movem e vice-versa. Prova disso são as incipientes considerações que o autor tece no conto “Andares” (Z), aludindo ao prédio onde decorre a acção:

⁶¹⁹ Id., *ibid.*, p. 151.

⁶²⁰ Branquinho da Fonseca, *Caminhos Magnéticos*, p. 135.

A casa era escura, por dentro e por fóra, até cheirava mal e não tinha concerto. As paredes pareciam moles, balôfas: e brilhavam com a humidade que escorria sempre por elas abaixo... Aquelas 10 famílias que lá viviam eram também tôdas assim: escuras por dentro e por fóra, moles, brilhavam da humidade, até cheiravam mal e não tinham concerto.⁶²¹

As alterações que o tempo opera reflectem-se nos edifícios e nas pessoas, identificação bem assumida pelas descrições atidas ao protagonista de “D. Vampiro” (CM) e casa de infância, onde regressa:

E olhava: tudo tal e qual, só mais velho e descuidado, também. Como ele.⁶²²

A mesma ideia perpassa o conto “O Involuntário”, quando o anfitrião Pessanha se compara ao seu palácio em ruínas:

_ Não se admire desta grande casa arruinada. É como o dono... Considero-a qualquer coisa de mim que não vale a pena consertar.⁶²³

Para além da mútua contaminação entre o espacial e o humano (ver sublinhados meus), há também uma constatação de irreversível e irrecuperável (sem concerto) que o tempo levou e jamais devolverá. O medo, a infelicidade e a angústia são ainda sentimentos muito explorados que, em conjunto com a escolha propositada e pertinente de ambientes soturnos, sombrios⁶²⁴ e degradantes, completam essa forte faceta de estranho e misterioso, um dos traços reveladores da mestria narrativa fonsequiana. O conto “Rio Turvo” constitui também um claro exemplo desta harmonização entre a degenerescência humana e a decadência espacial; neste texto em particular, mas mesmo no cômputo de toda a colectânea, assistimos a uma «presença obsidiante da noite como configuração de uma

⁶²¹ Id., *Zonas*, p. 9.

⁶²² Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 120.

⁶²³ Id., *Rio Turvo*, p. 155.

⁶²⁴ A noite e a sua figuração esteve sempre associada aos poetas *presencistas*, num esforço de auto-conhecimento pouco linear ou claro, numa atitude de constante interrogação e desassossego: «a poesia da *Presença* deixou-nos também muitas tematizações da noite, glosando o espaço/tempo do intimismo, da inquietação, da descida ao fundo do eu, da exaltação criadora» (Clara Rocha, «A novelística de Branquinho

outra face do humano»⁶²⁵. O conto é muito estranho e apresenta um conjunto de homens que vivem isolados num espaço pantanoso e cinzento, onde as águas paradas e turvas contaminam a massa social ali existente:

Trabalhávamos numa sala do lado do rio, com grandes janelas por onde se via a extensão da água cinzenta e lá ao longe o risco escuro da outra margem. Era um quadro triste e inquietante. (...) Daqui o estagnamento, a falta de interesse, a apatia de tanta gente nova em quem era de esperar entusiasmo e convicções invencíveis.⁶²⁶

Existem inúmeros exemplos da degenerescência física associada às personagens e ao seu modo de vida; apontaremos algumas passagens reveladoras desta depressão em que muitos textos mergulham, nas quais o grotesco cumpre uma das suas mais extensas e profundas funções.

A descrição negra e exígua das cidades, a que já se aludiu, é o contexto da miséria de muitas famílias. Coimbra, em *Porta de Minerva*, ou Lisboa, em “A Tragédia de D. Ramon”, são antros de criminalidade, depressão e ruína:

Meteu por uma ruela sombria, ao lado duma velha igreja em ruínas.⁶²⁷

Na rua, de repente, gritaram: «*Socorro! Ai!*», um ar estrangulado. Pareceu uma voz de mulher.⁶²⁸

Especialmente as casas muralhadas, isoladas e degradadas, abundam, figurando em grande parte das narrativas. Mesmo em espaço rural, elas albergam sempre alguma espécie de declínio, ainda que só concentrado num tempo passado que representam, como acontece com a cozinha dos «tempos de menino» de António Roque:

da Fonseca: uma questão de iluminação», in *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*, Lisboa, D. Quixote, 2002, p. 93).

⁶²⁵ Id., *ibid.*, p. 95.

⁶²⁶ Branquinho da Fonseca, *Rio Turvo*, p. 20.

⁶²⁷ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 36.

⁶²⁸ Id., *ibid.*, p. 41.

Ao estilo das velhas casas, era uma divisão ampla, com a grande chaminé negra da fogueira que arde na pedra do chão. Em volta, um escabelo e mochos de cortiça,...⁶²⁹

O «casarão desabitado» de Marvão, onde Paulo se esconde, é todo ele revestido de motivos medievais:

... até que parou diante duma casa antiga, com dois cedros conventuais ao lado. (...) Ainda restavam duas portas em ogiva medieval. Ao torreão ligava-se um muro alto que envolvia o jardim misterioso de onde apenas saiam os cedros com a copa larga, dobrada para o chão. Via-se por trás deles um terraço que espreitava por cima da muralha, lá para os abismos. (...) Um espaço sem casas; (...) ao fundo, uma igreja de modesto pórtico manuelino, com a torre tosca embutida na fachada.⁶³⁰

Particularmente neste conto, a população muito envelhecida da localidade reflecte-se nas habitações:

Era raro ver-se alguém nas ruas. E quase todas as casas estavam desabitadas. Nas janelas, onde o sol punha reflexos de fogo, o vento que entrava pelos tectos rotos, fazia oscilar as negras cortinas de teias de aranha. Tinham um ar misterioso e trágico. Havia ruas inteiras onde não morava ninguém.⁶³¹

Outras grandiosas casas impõem um clima de mistério e expectativa, como é o caso do solar de *O Barão* ou do imponente palácio do Dr. Pereira, de *Porta de Minerva*:

Estes velhos palácios, quase abandonados, (...) são os meus ideais impossíveis. Um velho solar de paredes que tenham vivido muito mais do que eu (...) e em volta um grande parque de velhas árvores, com recantos onde nunca vai ninguém. Viver (...) o silêncio, a solidão desses paraísos abandonados há muitos anos, onde entramos com não sei que inquietação, como quem desembarca numa ilha desconhecida...⁶³²

⁶²⁹ Id., *ibid.*, p. 82.

⁶³⁰ Id., *ibid.*, pp. 174-175.

⁶³¹ Id., *ibid.*, p. 182.

⁶³² Id., *O Barão*, p. 39.

Entrando, encontrava-se um grande pátio de terra batida, que a dois lados servia um velho palácio em decadência, escondido da rua por um alto muro negro e ruído de cem invernos. Era preciso entrar no recinto monástico, para saber o que lá estava dentro. Não se via ninguém. Era um palácio encantado, com sua porta majestosa escancarada para ninguém entrar, e suas janelas baças de poeira, como olhos sem luz.⁶³³

A “Casa Amarela” de “Rio Turvo” é outra mansão antiga, repleta de mistérios:

A tal casa entre as árvores era um velho palácio do século XVIII, a que chamavam agora simplesmente a «Casa Amarela». Mas ainda tinha pedra de armas sobre o portão. Uma antiga residência de fidalgos lavradores que o andar dos tempos foi modificando, arruinando, transformando,... (...) A primeira impressão que me deu foi a de uma casa abandonada. Estavam as portas abertas, mas o silêncio era completo e não vi ninguém. (...) Subi uma escada de pedra, e fui dar a um corredor escuro. De um lado e do outro, portas fechadas.⁶³⁴

As portas «escancaradas» ou fechadas dos imponentes solares onde repousa um silêncio tenso e o vazio que os repetidos «ninguém» preenchem, conferem a estes espaços uma acentuada sugestão em que o mistério e a expectativa comandam.

Nos espaços interiores também é visível a decadência. Eles colocam-nos numa posição de maior intimidade face ao habitante/protagonista mas não deixam de nos surpreender. O mobiliário antigo contribui para imbuir a narração de algum mistério e imprevisto, aprofundando as impressões recolhidas do exterior:

A comprida mesa da ceia está coberta por toalha de branca estopa de linho e mal alumiada por dois candeeiros de azeite, de três bicos, em metal amarelo. A sala, de tecto escuro de madeira, defumado e baixo, assovacado, dá ao ambiente um ar soturno.⁶³⁵

A agigantada dimensão da sala assim como a extensão da mesa assumem contornos bem mais significativos no mais admirável conto do autor. Estes elementos mergulham de

⁶³³ Id., *Porta de Minerva*, p. 115.

⁶³⁴ Id., *Rio Turvo*, pp. 14-15.

⁶³⁵ Branquinho da Fonseca, *Caminhos Magnéticos*, p. 87.

forma veemente o senhor medieval na sua crua solidão e conferem ao ambiente uma estranheza desconfortável:

... fomos para a sala de jantar, um enorme salão onde não apetecia estar, e sentámo-nos junto da longa mesa que chegava para mais de trinta pessoas.⁶³⁶

O frio dos compartimentos da casa do Barão antecipa a frieza psicológica da personagem, decorrente do seu desnorteado marasmo interior:

O aposento não estava aquecido e repassava-nos o desconforto e a humidade das casas desabitadas.⁶³⁷

“As Mãos Frias” é um conto que elege o espaço interior de um prédio como palco de toda a acção. Nele se explora de forma exímia a questão da algidez sensitiva que se entranha progressivamente na protagonista, Virgínia, a partir do momento em que toca as mãos do morto, o vizinho:

Estendeu o braço e como uma sonâmbula, quase sem querer, poisou a ponta dos dedos sobre a mão do defunto. Sentiu uma frieza de gelo e um arrepio percorreu-lhe o corpo todo.⁶³⁸

Este será o momento-chave do enredo, a partir do qual a vida da personagem principal se autoesclarece. Toda a sugestão que preside a este texto se desenvolve tendo como importantes aliados o espaço e os objectos que figuram na narração, conforme se esclarecerá adiante.

Os degraus das escadas são outro elemento recorrentemente descrito de forma destróçada, como acontece nesta passagem de “Um dos casos incríveis do meu amigo Bernardo” (Z):

⁶³⁶ Id., *O Barão*, p. 40.

⁶³⁷ Id., *ibid.*, p. 40. O processo iterativo da animalização aplica-se também aos espaços; o inspector rotula a sala de “covil” (p. 41).

⁶³⁸ Id., *Rio Turvo*, p. 92.

Subi aquela escada negra e pôdre e bati à porta.⁶³⁹

Outro exemplo pode apontar-se, retirado do conto “A Tragédia de D. Ramon”, quando este procura o amigo André em sua casa:

Os degraus velhos rangiam ... (p. 36)

Agarrou-se ao corrimão e, às escuras, foi descendo a escada, estreita e bafienta da humidade suja (p. 39).

No romance *Porta de Minerva*, há um buraco na escada, na casa onde Vaz está agora alojado, que se mantém até ao final da narrativa:

Subiam, às escuras, as escadas da velha casa onde Manuel Vaz tinha agora um quarto alugado. (...)

_ Um caso sério é esse buraco aí no chão. Vê lá onde pões os pés.⁶⁴⁰

Bernardo subiu a escada. No patamar teve o cuidado de não meter os pés no buraco do sobrado.⁶⁴¹

Locais de passagem continuada e habitual, as escadas prefiguram as caminhadas humanas, em sentido lato, a própria vida que também se deteriora. Constituindo mais uma testemunha da decrepitude do espaço citadino ou representando a senda da vida, as escadas são um elemento muito frequente nas narrativas de Branquinho da Fonseca.

Como já se referiu, o pó é outro componente assiduamente referido como testemunha da passagem do tempo ou da acinesia existencial de algumas personagens. Associado à morte, acusa também a estagnação em que mergulham as casas desabitadas:

_ (...) Vou abrir as janelas dos quartos que cheiram a pó.⁶⁴²

⁶³⁹ Id., *Zonas*, p. 35.

⁶⁴⁰ Id., *Porta de Minerva*, p. 235.

⁶⁴¹ Id., *ibid.*, p. 310.

⁶⁴² Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 177.

Noutras ocasiões, a decadência de uns é colocada em contraste com a riqueza amoral de outros, como acontece no conto “O Anjo”; a cela, fria, muito húmida e sem luz, onde terá que permanecer Amorim, contrasta com o gabinete faustoso do Sr. Comissário:

... a cela media só dois passos. (...) estendeu-se em cima do colchão podre, que as tábuas desconjuntadas mal sustinham.⁶⁴³

Estava, outra vez, no gabinete luxuoso do Sr. Comissário...⁶⁴⁴

O conto “O Conspirador” apresenta pontos de contacto com “O Anjo”: o espaço penitenciário masculino é de novo envolto em alguma exiguidade; assistimos, igualmente, a uma descrição soturna do quartel:

Ali, dentro do quartel, naquele antigo convento de grandes corredores e salas sem luz, pesava um profundo silêncio. Estava tudo deserto. Ouvia-se apenas a voz dum capitão (...) a interrogar rapidamente os presos que chegavam.⁶⁴⁵

O local onde Paulo fica detido é idêntico à cela de Amorim:

Era um pequeno quarto, com uma janela gradeada, paredes sujas e húmidas.⁶⁴⁶

No interior dos espaços que habitam, objectos pertencentes a lugares comuns como a cama, cadeiras ou mesmo outros móveis, estabelecem com os habitantes uma relação de familiaridade e intimidade. Aliás, não raras vezes, tanto objectos como alguns animais, parecem celebrar laços mais profundos com as personagens do que as próprias pessoas, agudizando a sua solidão. Gaston Bachelard, concentrando em algumas peças de mobiliário aquilo que entendemos como um universo de objectos mais vasto no interior da casa, afirma:

⁶⁴³ Id., *ibid.*, p. 20.

⁶⁴⁴ Id., *ibid.*, p. 22.

⁶⁴⁵ Id., *ibid.*, p. 167.

⁶⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 170.

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. (...) Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade.⁶⁴⁷

Se atentarmos apenas em *Zonas*, percebemos a importância que o espaço do quarto assume em quase todos os contos: “Andares”, “Um dos casos incríveis do meu amigo Bernardo”, “O Resto” ou “A Gémea” assinalam o desempenho insubstituível desta área domiciliária interior. Maria Paula e Eduardo descobrem-se, efectivamente, perante as bonecas que ela fabrica, no seu quarto. É também para este espaço que Bernardo leva a criança que lhe depositam à porta e que, entre livros e outros objectos, passa a participar da sua vida. O pai de Lucínia esconde-se no aposento da filha, debaixo da cama, para escutar as conversas entre ela e o noivo e é no quarto dela que os jovens enamorados perecem, queimados, assassinados por Resto. No conto de desfecho suicida, o último da colectânea, o trágico acto é despoletado pela observação de mobiliário que remete para a família da protagonista e para recordações que inculcam crescentes sentimentos de desespero, no quarto:

Uma luz baça esfumava o quarto, fazia surgir os móveis, a mesa, ao fundo, com os retratos dos pais e da irmã, a jarra com aquele ramo de flores, a cadeira em que *êle* se sentava...⁶⁴⁸

A cama é outro elemento muito recorrente que surge, algumas vezes, aliado à morte, à depressão ou à sugestão. Os espaços íntimos do quarto, quer para Resto quer para D. Ramon, são espelhos da sua solidão e infelicidade. O primeiro «dormia sempre vestido, estatelado sobre a cama» (p. 89) e, quando está em casa, este móvel é o local onde mais vezes permanece, aí figurando com um aspecto e lembranças mórbidas:

Entrou em casa, (...) foi para o quarto e deitou-se sobre a cama. (...) Aquela cara flácida parecia de pedra e o olhar, parado, dum morto. (...) Vinha-lhe mais nítida a visão da mulher, que tinha morrido há três anos (...). Deitou-se outra vez na cama e ficou na mesma, com a cara de pedra flácida, a arrefecer e os olhos de morto a olharem a claridade da janela...⁶⁴⁹

⁶⁴⁷ Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1993, p. 91.

⁶⁴⁸ Branquinho da Fonseca, *Zonas*, p. 89.

⁶⁴⁹ Id., *ibid.*, pp. 77-78.

Carma aparece descrita em moldes muito idênticos; a posição horizontal, por estar deitada na cama e a abertura para o mundo exterior através da janela, são dois elementos comuns aos protagonistas.

D. Ramon encontra no leito o fundo do seu poço existencial:

Meteu-se na cama, aconchegou a roupa ao pescoço e fechou os olhos, sentindo-se descer, afundar no seu abismo de escuridão...⁶⁵⁰

É no espaço do quarto e também através da janela de vidro partido que António Roque (“O Lobo Branco”) recebe um sinal ominoso: um pardal pequeno, poisado «na cabeceira da cama» que se atira e, instantes depois, cai «tonto pelas paredes abaixo» (p. 93). Numa altura do ano em que «as aves são raras», com a agravante de ter caído «um nevão maior» e ter ficado «a serra toda branca», acrescentando o facto de ser de noite, a presença anfitriã desta ave, no quarto do protagonista, à sua chegada, é muito estranha. O pássaro passa a ser o protegido companheiro das manhãs de António Roque, vindo comer as migalhas que este deposita no peitoril da sua janela mas, de facto, a morte do *Caipira*, após o jovem ter visto o Lobo Branco, antecipa a desgraça que se segue:

Até que uma tarde, estando no quarto, viu o Caipira entrar pela janela e vir comer as migalhas que restavam no parapeito. Sacudido e alerta, logo bateu as asas e foi pousar na verga do portão do pátio. Mas no mesmo instante António Roque o viu cair redondo.⁶⁵¹

No conto “Os Olhos de Cada Um” surge também um pássaro morto no peitoril da janela de Rodrigo, em condições muito semelhantes àquelas que envolvem António Roque; a ave é igualmente anunciadora de desastre. O tio do jovem, já sem vida, é descoberto nessa mesma manhã:

Tinha amanhecido! Em volta dos vidros havia uma leve camada de gelo e sobre o peitoril estava uma pequena ave morta. (...) Tocou-lhe no ombro (...) mas o tio não acordou. Então abanou-o com mais força e sentiu-lhe o corpo rígido. Estava morto...⁶⁵²

⁶⁵⁰ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 67.

⁶⁵¹ Id., *ibid.*, p. 106.

⁶⁵² Id., *ibid.*, p. 74.

Quando reflecte sobre a simbologia do pássaro, Y. K. Centeno refere que este «é frequentemente um símbolo de perfeição» mas adianta ainda que «há pássaros simbolizando a morte»⁶⁵³. O decesso do pardal em “O Lobo Branco” fora causado por crianças que o atingiram com a sua fiska; os dois rapazitos representam a força da crença popular na fera lendária que, embora não destrua a firme convicção de António Roque, vêm simbolicamente abalar a sua estabilidade emocional. Como alega ainda a mesma estudiosa, «o pássaro é um símbolo da alma (...), portador de sabedoria, é em geral um veículo: transporta heróis, ajuda-os, salva-os»⁶⁵⁴. Com efeito, o protagonista «correu à rua» para agasalhar em suas mãos o «*Caipira* abandonado», o que veio tornar ainda mais pertinentes as razões para que o herói abandonasse aquele local. Contudo, a função da ave é claramente premonitória.

A cama é também o refúgio de Virgínia de “As Mãos Frias” que, através do óbito do vizinho, deslinda a sua própria morte existencial:

Subiu para o seu quarto, atirou-se sobre a cama, a soluçar baixinho. Aquele morreu, mas viveu...⁶⁵⁵

O espaço adquire um papel muito importante nesta composição; os compartimentos, a mobília, as escadas são elementos que vão adensar todo o drama de Virgínia, gerado pela morte do vizinho que as velhas alcoviteiras forçam a ver:

E empurrou Virgínia. Ela segurou-se à ombreira da porta e teimou:

_ Não, agora não.

Mas já estava lá dentro. (...) Era um vestíbulo com um cabide, cadeiras e uma arca antiga, de pau preto, com pregos amarelos. Não estava ninguém. Pela porta em frente via-se uma sala grande com *maples* e sofás. À esquerda, estava escancarada uma outra porta: era um quarto com um morto deitado sobre a cama e velas em volta.⁶⁵⁶

⁶⁵³ Y. K. Centeno, «O Símbolo, Forma “Impura”», in *Literatura e Alquimia – Ensaaios*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, p. 53.

⁶⁵⁴ Id., *ibid.*, p. 54.

⁶⁵⁵ Branquinho da Fonseca, *Rio Turvo*, p. 96.

⁶⁵⁶ Id., *ibid.*, p. 87.

O quarto de Virgínia situa-se no primeiro andar e as escadas são a ligação ao espectáculo da morte. O constante acto de abrir e fechar portas anuncia a aproximação/contacto ou o distanciamento do morto, respectivamente:

O amigo do defunto disse à criada:

_Feche a porta.

(...)

Quando elas entraram para a saleta, fechou a porta apressadamente...⁶⁵⁷

Ao atravessar a saleta, a claridade que vinha do quarto do morto obrigou-a a olhar: lá estava, deitado, elegante, as mãos sobre o peito, as velas altas à cabeceira. Num gesto brusco abriu a porta que dava para o patamar e desapareceu no escuro da escada.⁶⁵⁸

A disposição de alguns objectos no quarto do falecido, quando o encontraram morto, serve também para aventar hipóteses para as causas do sucedido:

A criada descreveu com muitos gestos:

_ Uma cadeira ali, de pernas pró ar. A garrafa da água partida; a roupa da cama aqui no chão, toda deste lado. Vê-se que bulharam muito. Vê a gaveta arrombada? Era onde estava o dinheiro...⁶⁵⁹

O quarto de Virgínia, a sua cama e áreas circundantes desempenham igualmente uma função relevante no *terminus* da acção; a conversa com o noivo, à porta do quarto, e a derradeira descida deste pelas escadas constituem momentos de ímpar clarificação e clímax. A área do aposento confina a presença e a própria existência da protagonista, onde vegeta:

Virgínia ficou atónita a olhar para o buraco escuro da porta, para aquele poço da escada, por onde se afundava e desaparecia o homem que ela amava. Dobraram-se-lhe as pernas e sentou-se na beira da cama. Ficou imóvel, sem conseguir pensar, sentindo um

⁶⁵⁷ Id., *ibid.*, p. 89.

⁶⁵⁸ Id., *ibid.*, p. 96.

⁶⁵⁹ Id., *ibid.*, p. 90.

turbilhão na cabeça vazia. O vento vinha da escada, frio, e a porta lá em baixo ficou a bater.⁶⁶⁰

A desorientação da jovem é mais do que evidente e o frio das mãos, que o toque no morto causara, invade, agora, toda a sua existência.

Tal como já se mencionou, outra face da decrepitude na narrativa fonsequiana é a noite. Ela é, muitas vezes, o palco que propicia o encontro com as mais inusitadas situações. A morte de Pessanha em “O Involuntário”, provocada pelo sonambulismo de Filipe da Maia ou o panorama que Virgínia encontra em “As Mãos Frias” são dois exemplos de enredos que misturam a noite e o decesso em circunstâncias pouco objectivas. Essencialmente no último caso, a morte, a velhice e a juventude conjugam-se num cenário muito original.

A escuridão instalada com o cessar do dia arrasta consigo outros ingredientes - os ruídos do silêncio - que contribuem também para completar o retrato decrépito das casas, ao mesmo tempo que adensam o clima de mistério e expectativa:

No silêncio da noite só se ouviam os ratos a roer as arcas, a roer, a reboarem as batatas pelo sótão da casa... De vez em quando pesava um grande silêncio e então parecia que aquele casebre rangia.⁶⁶¹

A aliteração em “r” (sublinhado meu) sugere um som continuado e surdo, incomodativo, que atormentava e adensava a leitura da sagrada carta por parte de Rodrigo (“Os Olhos de Cada Um”), o que, de alguma forma, plasma o «terror» que o jovem sente pelo tio.

Com análogas funções, apresentamos mais dois exemplos que constam de “Rio Turvo”, desta feita, sons que amplificam o medo e a tensão sentidas pela pura jovem Leonor:

O que não a deixava dormir era também o perigo que respirava no ar, a inquietação que lhe vinha das sombras da noite, dos vultos que rondavam lá fora debaixo da janela, que

⁶⁶⁰ Id., *ibid.*, p. 99.

⁶⁶¹ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 73.

faziam ranger as tábuas do corredor e vinham experimentar a porta do quarto, eram as vozes que não conhecia e ciciavam pelo buraco da fechadura, gemiam o nome dela, fazendo-lhe calafrios de terror.⁶⁶²

A porta da minha barraca rangia.⁶⁶³

No *explicit* do conto “O Resto”, o crepitar da madeira contém um valor semântico riquíssimo perante o enredo da obra:

Depois já não se ouvia nada... Só a madeira que estalava...⁶⁶⁴

Os cenários de luz são escassos e frequentemente associados à distorção: fogueiras, candeeiros, os crepúsculos do dia ou da noite, a luz das velas, entre outros, são elementos que assiduamente compõem ambiências pouco definidas, em harmonia com a obscuridade e indefinição interiores de certas personagens. Essa vaga e indeterminada impressão, que se gera em torno de uma figura, constrói uma imagem de sugestão e de latente expectativa relativamente ao modo de ser ou mesmo a actos que ficam por deslindar. Um dos casos mais eloquentes deste jogo entre a obscuridade física e psicológica é Damião, de “A Sombra” (*CM*). A dualidade entre o ser e o parecer é argutamente revelada através da exígua e disforme claridade da fogueira, projectando todo o insondável humano:

A luz da fogueira movia-lhe sombras na cara e dava-lhe traços violentos à expressão: o nariz maior, os olhos metidos para dentro, a boca mais larga, as orelhas mais compridas e aguçadas. E a sombra daquele arcaboijo projectada na parede, três vezes maior do que ele, preta e desconforme, é que parecia o seu corpo verdadeiro.⁶⁶⁵

A distorção proporcionada pela luz da fogueira projecta as suspeitas que o taberneiro Hilário Boga faz recair sobre a personagem; assim observado, Damião parece transformado numa outra pessoa, um homem desconhecido, capaz das mais hediondas atrocidades:

⁶⁶² Id., *Rio Turvo*, p. 33.

⁶⁶³ Id., *ibid.*, p. 37.

⁶⁶⁴ Id., *Zonas*, p. 86.

⁶⁶⁵ Id., *Rio Turvo*, p. 121.

Olhava agora para Damião como se o visse pela primeira vez; olhava-o, (...) mas só via a sombra disforme que estava colada à parede e parecia mover-se. Damião era aquela sombra em que ele nunca tinha reparado, que saíra de dentro dele e ali estava. (...) Olhou-o mais uma vez. Fumava o cigarro curvado para o lume. Agora tinha a certeza: Damião não era o que toda a gente pensava.⁶⁶⁶

Quando reflecte sobre *O Barão*, Clara Rocha aponta igualmente a extrema importância que este artifício toma na narrativa do escritor:

«... a iluminação dá azo a uma peculiar forma de percepção do real, que o distorce e espectraliza. A fogueira acesa ao fundo da cozinha da hospedaria, as sombras na sala de jantar do velho solar, o corredor escuro, a luz das velas, (...) a “névoa matutina” compõem ao longo da narrativa jogos de claro-escuro, uma envolvência insólita e fantástica que propicia a transfiguração».⁶⁶⁷

A distorção é, de resto, a arma capital do grotesco, ora ampliando o pormenor, ora animalizando ou “fantoquizando” a figura humana, desapiedadamente.

Claustros ou simplesmente lugares de habitação, as casas são apresentadas numa perspectiva que evidencia o seu passado e sobretudo dissociadas do âmbito familiar a que se destinam. Há um sentimento de solidão e abandono evidentes nas suas descrições. Os muros, comuns a muitas delas, ou a sua própria localização separam a realidade pessoal dos habitantes do meio social em que se inscrevem, demarcando um isolamento que parece propositado. Impera, pois, alguma estranheza que se reparte por quase todos os órgãos dos sentidos: advém do escuro dos corredores, dos ruídos do silêncio, dos cheiros nauseabundos, do frio e humidade dos compartimentos, que se alonga às personagens, igualmente enigmáticas. As frondosas árvores, presentes em muitas das descrições, constituem a insígnia do passar dos anos ao mesmo tempo que ajudam a compor o ambiente sombrio, misterioso ou oculto que as envolve.

Segundo Gaston Bachelard, a casa determina o ser desde o seu início: «A vida começa (...) fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa» e, posteriormente, concentra todas as suas vivências:

⁶⁶⁶ Id., *ibid.*, pp. 121-122.

⁶⁶⁷ Clara Rocha, *art. cit.*, p. 93.

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano.⁶⁶⁸

Daí que, no contexto da narrativa fonsequiana, a casa, enquanto paisagem humanizada, reflecta o modo de estar, de pensar e de ser de quem a habita: «a casa é o nosso canto do mundo. Ela é (...) o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos»⁶⁶⁹. Por outro lado, a continuidade da sua existência, que ultrapassa a longevidade humana, permite albergar memórias perdidas no tempo. Neste sentido, como acontece, por exemplo, nos casos de “D. Vampiro” ou de Eduardo de “O Conspirador”, que revisitam moradas antigas, a casa converte-se no verdadeiro símbolo da Infância:

Os verdadeiros bem-estares têm um passado. (...) A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar (...) luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. (...) Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando (...) retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial.⁶⁷⁰

3.2 – Água: turva

O carácter parado e turvo das águas é outro aspecto recorrentemente utilizado para convir a ideia de decadência. Alguns títulos ou vocábulos usados de forma repetida pelo escritor sugerem um quadro de morte: o “turvo” ou “coalhado” são termos que acarretam ideias de sujidade e estagnação, de obstáculo ao puro e verdadeiro, resultando em sensações de desconforto e de estranhamento do mundo. Este tipo de descrição alia-se, sobretudo, às cidades, porquanto prolongamento de um panorama de pobreza, escuridão e ruína, sem se distanciar também de alguma história de vida, adulta e deprimente. Por oposição, as torrentes límpidas surgem associadas ao mundo enérgico da

⁶⁶⁸ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁶⁹ Id., *ibid.*, p. 24.

⁶⁷⁰ Id., *ibid.*, p. 25.

infância/adolescência de certas personagens: Pedro (*BP*), António Roque (*CM*), Bernardo (*PM*), as figuras femininas puras de *Mar Santo* ou de “Os Olhos Deslumbrados” (*BP*) são disso exemplo. O caso de Amorim, que alcança o final da sua viagem aguardando a sua subida ao céu⁶⁷¹ após recordar os seus tempos de infância, repousa «sobre uma pedra (...) a olhar as águas do rio, que deslizavam a seus pés, silenciosas e mais brancas do luar»⁶⁷². Neste desfecho, «o rio simboliza a existência humana e o seu curso com a sucessão dos desejos, dos sentimentos, das intenções, e a variedade dos seus desvios»⁶⁷³ e a morte chega sob uma forma calma e apaziguadora: «as águas calmas significam a paz e a ordem»⁶⁷⁴.

“A Tragédia de D. Ramon” (*CM*) é o primeiro conto que, a par da cidade velha e em ruínas, mostra o lado putrefacto e sujo da água. Ao contrário do que seria esperado, o curso do rio não vem purificar ou dissolver todo o pardacento meio que envolve, mas espelhá-lo e intensificá-lo ainda mais:

Estava nas docas. Por cima dos telhados dos barracões do cais viam-se os mastros dos paquetes e das chaminés. Só duma saía fumo. Os armazéns cinzentos ladeavam uma rua suja, ao fundo da qual começava a brilhar a fita lodosa do rio.⁶⁷⁵

A água que acompanha o percurso triste e tenebroso de D. Ramon é «viscosa e turva» e vai mesmo atraí-lo para a morte:

Ramon bateu com os joelhos contra o cabo de aço e caiu à água, entre o barco e o cais. (...) Caíra lá em baixo, de chapão, na água suja, oleosa, e desaparecera.⁶⁷⁶

Neste contexto, o aniquilamento pela água, mesmo lodosa, seria a libertação para o desgraçado protagonista: «a água estagnada, plasma de onde nasce a vida, aparece também em numerosos mitos da criação»⁶⁷⁷. O adjetivo “oleosa” remete para o antigo ritual purificador com azeite: a unção. No entanto, esse não foi o desenlace escolhido pelo autor

⁶⁷¹ «Do olhar e da face iluminados irradiava-lhe uma expressão de distância e de serenidade – chegava ao fim de uma viagem difícil e ia descansar, dormir... O Anjo tinha vindo» (Branquinho da Fonseca, *Caminhos Magnéticos*, pp. 26-27).

⁶⁷² Id., *ibid.*, p. 27.

⁶⁷³ Jean Chevalier e Alan Gheerbrant, *op. cit.*, p. 570.

⁶⁷⁴ *Salmos*, 23. 2.

⁶⁷⁵ Branquinho da Fonseca, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁷⁶ Id., *ibid.*, p. 62.

⁶⁷⁷ Jean Chevalier e Alan Gheerbrant, *op. cit.*, p. 45.

e o aspecto parado e fétido da água não é mais do que um sinal de estagnação em que vai continuar mergulhada a vida do argentino.

Em movimento, a água, por vezes, constitui uma séria ameaça à vida dos protagonistas e seus adjuvantes. No conto “O Conspirador”, o caudal corrente mas escuro do rio que o «Falcoeiro» e o fugitivo atravessam, condensa o medo e o risco da fuga:

Descalçaram-se, despiram as calças e meteram-se ao enxurro, que escavava debaixo dos pés, e logo subiu até aos ombros, uma água negra, duma presença sobrenatural, que pesa aos mais afoitos.⁶⁷⁸

O perigo sempre iminente das águas oceânicas, em *Mar Santo*, é também evidenciado em moldes semelhantes:

E os remos, no silêncio da noite, começaram a bater a água preta e imóvel que os cercava... (...) Do negrume do mar surgiu, como uma aparição, um barco sobre a espuma branca de uma onda.⁶⁷⁹

Apesar de «imóvel» a água cerca, logo, ameaça imprevisivelmente os pescadores. O mar, presença alterosa e aturada na novela, mostra aqui a sua dualidade traiçoeira ou positivamente milagrosa.

Rio Turvo é o volume de contos que, de modo mais enfático e continuado, associa o pântano da alma ao quadro triste e inquietante da natureza, no qual a água parada ou turva adquire grande importância. O próprio título da obra não deixa dúvidas quanto à vigência do tópico. O primeiro conto, de igual nome, pinta de forma expressiva todo um quadro de estranheza e primitividade humana em total harmonia com a paisagem. A generalidade do texto está imbuída da atmosfera lamacenta e difícil de um pântano em que o narrador deambula, caminho esse que personaliza a rota incerta da sua própria vida. O rio marca presença pela sua ameaça:

⁶⁷⁸ Branquinho da Fonseca, *op. cit.*, p. 210.

⁶⁷⁹ Id., *Mar Santo*, pp. 166-167.

Atrás de mim tinha ficado o rio espreado num estuário sem fim, revoltado, turvo e perigoso pelas correntes e baixios traiçoeiros.⁶⁸⁰

A natureza constitui uma metáfora da vida, com seus perigos e cursos sempre incertos, ao mesmo tempo que abaliza o mundo das opções do narrador, à deriva⁶⁸¹. De uma forma mais incisiva, e tendo em conta tudo quanto já se afirmou relativamente a esta narrativa, o ambiente agreste vem harmonizar-se com o humano primitivo e tosco que é descrito no decurso da narração. O lodo preto que se enterra até aos joelhos e que assemelha o rio a um polvo com braços alude a toda a ambiguidade e mistérios que a natureza, em geral, encerra, incluindo a humana. Por outro lado, a face revitalizadora e benéfica do campo é descrita como uma miragem que o homem avista mas não pode usufruir pois é obrigado a tomar os caminhos que lhe impõem e não os que ele deseja trilhar. A mesma ideia está subjacente a *O Barão*: a existência de dois trajectos paralelos, sendo o que se toma imposto, contrariando as verdadeiras aspirações do homem, conducentes à felicidade. O cansaço e o desalento dos trabalhadores encontram, pois, na estagnação das águas, um espelho do declínio social e pessoal.

O conto “Jack” (*RT*), cujo palco de acção é um cais idêntico ao que figura em “A Tragédia de D. Ramon” (*CM*), refere-se frequentemente à estagnação das águas:

Chegaram à muralha que bordeja o rio de água lenta e baça...⁶⁸²

As sombras disformes e misteriosas parecia mergulharem e saírem daquelas águas coalhadas de navios fantasmas, daqueles grandes navios abandonados, uma água grossa e parada a espreitar por debaixo dos barcos, com estrelas como olhos a brilharem na superfície oleosa.⁶⁸³

A personalização da água, singularmente conseguida, participa do ambiente fantasmagórico da descrição, adquirindo mesmo, ela própria, uma faceta fantástica e quase monstruosa.

⁶⁸⁰ Branquinho da Fonseca, *Rio Turvo*, p. 10.

⁶⁸¹ «A navegação ou a viagem errática dos heróis na superfície significa *que estão expostos aos perigos da vida*,...» (Jean Chevalier e Alan Gheerbrant, *op. cit.*, p. 46).

⁶⁸² Branquinho da Fonseca, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁸³ Id., *ibid.*, p. 77.

Em “A Prova de Força” (*RT*) a turbação das águas enunciada pela expressão «rio cinzento» remete para o passado sofrido do velho pedinte. Novamente, a paisagem do cais adquire tons de desolação por reenviar para actos ou memórias imbuídas de ressentimento. A imobilidade ou quietude da água pode ainda associar-se à dolorosa permanência de um passado que presentifica o sofrer do indivíduo.

3.3 – Pobreza e decadência social

Branquinho da Fonseca acusa algumas semelhanças com Raul Brandão. Relativamente a este, António José Saraiva comenta que «procura comunicar ao leitor um permanente maravilhar-se perante o espectáculo da vida, a intensidade das sensações, sobretudo visuais; mas a imagem das pessoas é por vezes espectral, como se um espelho mágico as deformasse e as fizesse oscilar entre o grotesco e o sublime. Manifesta-se também (...) uma simpatia pelos infelizes – os pobres, os pescadores – e sobretudo o sentimento de não poder fazer nada por eles»⁶⁸⁴. Uma das características da narrativa de Branquinho é precisamente a exposição do humano, cristal de várias faces. Indubitável será também a conclusão de que o autor em estudo manifesta uma atenção especial para fazer confluir em personagens do povo - pobres, pescadores, oprimidos - o eixo central das suas narrações.

A pobreza inerente ao meio citadino é um aspecto que terá ficado declaradamente indiciado nas anteriores análises. Ela é uma das condições que contribuem para o agravamento da infelicidade de algumas personagens. Nas suas narrativas, o escritor *presencista* pinta o contexto social amplamente desfavorecido que se impunha durante o governo salazarista, sendo o álcool um dos vícios mais propagados. Por outro lado, quase que ironicamente, a abundância financeira, no que toca a jovens ou a personagens de avançada idade, não parece resolver os seus problemas ou aspirações: os casos de *O Barão*, de João de Albuquerque de “A Estátua” ou do narrador de “Um Pobre Homem” são disso exemplo. Com efeito, serão valores mais altos, centrados na afectividade ou dignidade, que a obra sobreleva.

Quer as crianças quer os velhos denunciam cenários de pobreza generalizada, especialmente nos meios urbanos. Concentrando-nos apenas nos anciãos, lembremos os

⁶⁸⁴ António José Saraiva, *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Gradiva, s.d., p. 134.

casos de Resto, de Amorim (“O Anjo”), de D. Ramon ou do mendigo de “A Prova de Força”.

Existe uma outra figura a que não aludimos ainda em pormenor neste capítulo dedicado à velhice mas que constitui um paradigma de pobreza: o velho Paulo, de “Bandeira Preta”. Este ancião reflecte um passado cuja senda da viagem e da errância é comum a tantos jovens que nos surgem nas narrativas fonsequianas; ele representa ainda todo um universo de conhecimento e modo de vida que transmite aos mais novos, nomeadamente a Pedro, depositando neles esperança e crença. Neste sentido, o ancião secular de “Os Olhos de Cada Um” poderá, talvez, considerar-se a concretização de um exemplo de vida⁶⁸⁵, o supra-sumo dos percursos existenciais que vê amplamente cumprida a sua passagem pelo mundo terreno, deixando um valioso legado da sua experiência às gerações vindouras.

No culminar de um percurso marcado pela itinerância e, certamente, por muitos momentos de glória, “Bandeira Preta” mostra-nos o velho saltimbanco «de barbas brancas», espelho da pobreza: vive num barraco, com duas cabras⁶⁸⁶, toca clarinete e passa fome; todavia retém a grandiosidade de uma experiência proporcionada pela viagem. A nobreza de espírito e de carácter é, de facto, muito superior à abundância de bens materiais.

Na linha interpretativa de Clara Rocha⁶⁸⁷ relativamente à representação do poeta/artista na obra, o velho Paulo, o palhaço reformado de “Bandeira Preta”, pode mesmo simbolizar o próprio autor que olha para a sua infância no último livro que escreve, como já se aludiu na parte final do primeiro capítulo dedicado a este principiante estado da existência:

O carácter irónico da auto-representação (...) está presente no Primeiro Modernismo português, sobretudo nas suas manifestações de vanguarda. Herdeira de certas

⁶⁸⁵ Partilhando com a figura macambúzia de *Rio Turvo* (que conduz o narrador ao acampamento) um estatuto de símbolo de todo o Homem terreno, no que se lhe pode atribuir de inusitado e imprevisível, este velho centenário espelha também muita dessa real estranheza humana, ao ser rotulado de meio santo, meio louco: «Era considerado um santo e um louco» (Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 72).

⁶⁸⁶ Nas narrativas fonsequianas, alguns animais estabelecem laços de proximidade e afectividade com personagens, parecendo compensar a falta humana de afectos: o bode do Chefe da Repartição de “Rio Turvo” («Acariciava o lombo hirsuto do bode» (p. 16)), o gato que Chico Melena tratava com «afecto e meiguice» (p. 22) do mesmo conto ou os cães do Barão ou de Bernardo Cabral, são disso exemplo.

⁶⁸⁷ Vide «O Rosto do Poeta na Poesia da Presença», in *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*, Lisboa, D. Quixote, 2002, pp. 45-46.

imagens obsidianes de *Orpheu*, como a do palhaço, (...) *Presença* levou bem mais a sério a condição do artista.⁶⁸⁸

À semelhança do que já acontecia com as crianças, também os velhos, pela aparência, denunciavam as parcas condições sociais em que subsistem, como é vivamente ilustrado nestas passagens de *Mar Santo*, que caracterizam os pescadores:

Era uma gente de ar miserável, os fatos em farrapos, de caras negras e magras.⁶⁸⁹

Mas o roncar da ventania abafava tudo, encarniçava-se contra aquela gente desgrenhada e esfarrapada, já numa semi-inconsciência de cansaço.⁶⁹⁰

Os cães vadios, animais que não perdem a sua qualidade maior – a fidelidade –, corroboram igualmente a pobreza; eis dois exemplos retirados de “O Conspirador” e de *Porta de Minerva*, respectivamente:

E só ao meio das ruas fica um carreiro rapado pelo passar dos cães, que são às dezenas, sem dono, esqueléticos, com um olhar triste e amigo.⁶⁹¹

A rua deserta. Sombras. A lâmpada à esquina. Passos de um transeunte solitário. Um cão magro a cheirar nas valetas.⁶⁹²

Distante da realidade sombria das urbes, a comunidade piscatória da Nazaré, exemplarmente descrita na novela do escritor, prova, mais uma vez, a elevação da dignidade e honestidade de um povo que se bate com muito sacrifício e coragem pela subsistência diária. Por isso, apesar das repetidas alusões à indigência das personagens, a pobreza pode contribuir também para a evolução e aprendizagem existencial das personagens. Não obstante as vicissitudes, a vida é compensada por momentos felizes, de

⁶⁸⁸ Id., *ibid.*, p. 48.

⁶⁸⁹ Branquinho da Fonseca, *Mar Santo*, p. 112.

⁶⁹⁰ Id., *ibid.*, p. 154.

⁶⁹¹ Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 182.

⁶⁹² Id., *Porta de Minerva*, p. 65.

maior intensidade, que não podem ser alcançados por seres que trilham um caminho mais linear, regulado por leis castradoras.

A crítica e a decadência sociais também se manifestam em contexto rural. No conto “Os Anjos” (*BP*), num perturbado regresso a casa, causado por uma estranha e incompreensível visão e, após conversar com o Dr. Cunha, presidente da Câmara e as duas senhoras que o acompanhavam⁶⁹³, Pedro vomita:

Correu para a porta do terraço, debruçou-se no parapeito e vomitou de um jacto.⁶⁹⁴

O texto decifra o acto como consequência de um copo de vinho que o adolescente «emborcou com sofreguidão», o modo mais eficaz de combater o estado febril e inquieto em que se encontrava:

Na verdade sentia-se mal, com arrepios, uma espécie de suores... Pareceu-lhe que ia desmaiar – e engoliu em seco. Mas era do vinho que lhe tinha caído mal no estômago vazio.⁶⁹⁵

Porém, as circunstâncias que rodeiam o acontecimento associam-se aos universos político e religioso, negativamente conotados na obra do escritor: por um lado a visão dos anjos (que integrariam a procissão), por outro a presença, em casa dos pais de Pedro, de personalidades ligadas à chefia política da localidade.

A sonolência é uma disposição comum às personagens que se vêem envolvidas em cenas religiosas (que a seguir tratamos) ou aos estudantes da Universidade de Coimbra, quando assistem às aulas:

... viu as últimas notícias e dobrou o jornal, metendo-o no bolso da batina. Almoçou à pressa (...) e tomou um eléctrico para a Universidade.

O calor dentro da aula, com o sol a bater nas janelas, fazia sono; o assunto ainda mais.⁶⁹⁶

⁶⁹³ As atitudes snobes e a surdez destas caducas senhoras acometem para a ridicularização de um arruinado estatuto social que denuncia uma certa acomodação a um país envelhecido.

⁶⁹⁴ Id., *Bandeira Preta*, pp. 55-56.

⁶⁹⁵ Id. *ibid.*, p. 55.

⁶⁹⁶ Id., *Porta de Minerva*, pp. 261-262.

Branquinho, através de Bernardo, critica com frequência o curso de Direito e o modo como os ensinamentos são transmitidos, aliando-os ao verbo vomitar:

E o *urso* da aula começou a vomitar de cor toda a sua ciência.⁶⁹⁷

De acordo com a perspectiva fornecida pelo autor, o papel da Universidade de Coimbra será determinante para continuar a agravar o destino da nação, já que os licenciados em Direito serão os futuros dirigentes políticos.

Nos contos “O Barão” e “O Involuntário” o mau estado das estradas é mais um sintoma do condenável estado do país:

...interrompia para comentar o mau estado da estrada: «Isto é que são estradas!... Em os buracos estando mais jeitosos trago cá o governo e esfrego-lhes aqui as trombas...»⁶⁹⁸

No derradeiro conto da colectânea *Rio Turvo*, curiosamente, os buracos na estrada conciliam-se também com motivos políticos e com o acto de vomitar. A velha que acompanha Filipe da Maia no coche que segue «aos solavancos», «estava a ler as *Novidades*» (p. 151) e, seguidamente, «começou a vomitar com tranquilidade (...) como se fosse para isso que ia ali». Esta última observação do narrador indicia a probabilidade de duas concomitantes rotinas: a da leitura do jornal durante aquele sinuoso trajecto e a imediata expulsão de substâncias contidas no estômago. Tanto a leitura do jornal, como o degradado estado da via são retratos da lastimosa condição do país. Tendo em conta as passagens recentemente referidas que aliam a política ou a religião ao acto de vomitar, cremos que esta cena poderá ser explorada para além do seu carácter inesperado, como defende António Manuel Ferreira⁶⁹⁹.

Para terminar esta abordagem, referir-nos-emos agora a algumas velhas alcoviteiras, espelho de uma ociosa e maldizente sociedade. Os exemplos que recolhemos

⁶⁹⁷ Id., *ibid.*, p. 162.

⁶⁹⁸ Id., *O Barão*, p. 38.

⁶⁹⁹ «desaparecendo imediatamente de cena, a personagem cumpriu a função que lhe estava reservada na economia do conto: criar uma situação inusitada, através de um comportamento grotesco e de um acto fisiológico com contornos de abjeccionismo» (António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 363).

ilustram toda a inércia e inactividade de figuras predominantemente femininas, através das quais o autor mostra a face condenável da curiosidade relativamente à vida alheia, em que o interesse tacanho e a inveja imperam. Elas são esporadicamente introduzidas na narração com um propósito bem definido: o da crítica social.

No conto “O Resto”, alude-se ao conjunto anónimo dos vizinhos do prédio, onde Lucínia e o pai são residentes, como cobiçoso. Uma ambição centrada na ganância pelo dinheiro, já que Vasques, o noivo da desditosa moça, é rico. A frase-refrão do conto - «Teve sorte...» - é um cardo na infeliz peregrinação existencial de Resto mas, em simultâneo, denuncia toda a mesquinhez da mentalidade envolvente:

E, desde a cave até ao quinto andar, tôda aquela gente se mordeu de inveja.⁷⁰⁰

Esta declaração deixa subentendida a hipocrisia de todos quantos lhe desejavam felicidades. A mais cruel feição desta realidade concentra-se na derradeira frase com que o autor finaliza a narrativa, incrível cenário que ilustra o espectáculo da desgraça aparentemente indiferente aos apreciadores:

E o povo da cidade, em volta, olhava como nas fogueiras de S. João...⁷⁰¹

Em “O Conspirador”, existe mais um olhar dissimulado a este grupo social:

As mulheres juntam-se nos recantos soalheiros e passam ali o dia, a costurar e a falar da vida dos outros.⁷⁰²

Porém, é no estranho conto “As Mãos Frias” que o autor mostra, sem qualquer tipo de subterfúgio, mulheres que vivem em função dos comentários ao quotidiano de outrem e daí retiram absoluto comprazimento:

⁷⁰⁰ Branquinho da Fonseca, *Zonas*, p. 76.

⁷⁰¹ Id., *ibid.*, p. 86.

⁷⁰² Id., *Caminhos Magnéticos*, p. 183.

Cochicharam aos ouvidos umas das outras, para que nem as paredes ouvissem, embora andassem a procurar toda a gente para espalhar a notícia aos quatros ventos. Mas sibilavam sempre em segredo, pois assim tinha mais sabor.⁷⁰³

A aliteração em “s” sugere o som sibilante emitido pela cobra, em tudo o que o réptil representa de perigoso e traiçoeiro. Curiosamente, em termos populares, o termo “cobra” é utilizado para designar embriaguez, o que encontra pleno sentido na caracterização das idosas. Estas mulheres cercam física e psicologicamente Virgínia, a desafortunada protagonista, que tratam com pouca educação e respeito. As velhas figuras denunciam uma situação social de miséria, agravada pelo vício do álcool. Quando chamam «cabras» às amantes do defunto Pedro, revelam toda a dimensão de uma inveja social de quem nada tem e deve contentar-se apenas com a sua miséria. O «arzinho hipócrita» de D. Augusta, a falta de compaixão da senhora Clara ou o espalhafatoso alarde da criada do morto (Hipólita) são tónicas que acompanham o desenvolvimento do texto, numa facção ridicularizante e grotesca do humano. O próprio autor deixa escapar alguma ironia, quase cómica, relativamente a uma destas figuras:

E enxugou uma lágrima hipotética.⁷⁰⁴

As intriguistas constituem a parte menos séria de toda a questão que o texto encerra. A sua embriagada desconstracção contrasta com a consternação que arrasta Virgínia para um mundo de sombra.

Outro cenário de morte constante em “O Involuntário” apresenta uma figura reveladora de algum cinismo e avareza: o irmão do finado Pessanha:

Mas que desagradável para si, vir assistir a um aborrecimento destes!⁷⁰⁵

O desenrolar dos acontecimentos demonstra uma personagem pouco afectada com a morte do irmão, estando mais atento a outros pormenores:

⁷⁰³ Id., *Rio Turvo*, p. 86.

⁷⁰⁴ Id., *ibid.*, p. 90.

⁷⁰⁵ Id., *ibid.*, p. 164.

Espreitava por cima do ombro do velhote, não fosse haver algum engano, e ia repetindo, agora mais devagar (...) D. José continuava a vigiar a escrita. (...)

_ Ai, os pêsames; as visitas! Não posso!... Não posso mais! Deixe-me esconder ao pé de si.⁷⁰⁶

Algo semelhante ao conjunto de mulheres alcoviteiras previamente apresentado, D. José demonstra um doentio e fútil comprazimento na forma como acompanha todos os passos do velório:

Ouvia-se bater. Era na câmara-ardente. D. José apressou o passo. Não queria perder nenhum pormenor (...) reparava em tudo, buscando os misteriosos indícios... (...)

D. José murmurou ao ouvido de Filipe:

_ Eu é que tratei disto tudo.⁷⁰⁷

Aliado a uma perceptível insensibilidade, a personagem declara um mero interesse pelas vantagens materiais que revertem a seu favor com a morte do irmão.

Finalmente, como derradeiro exemplo de figura coscuvilheira, atentemos numa das criadas de *Porta de Minerva*, a serva da *Real República dos Kágados*. Vaz é o receptor dos mexericos:

... e ouvia com aparente atenção todas as intrigas da vizinhança.⁷⁰⁸

Este aspecto, timbrado de uma menor importância no cômputo da análise da narrativa, não deixa de constituir mais um elemento de decadência, bem realista e actual.

3.4 – Decadência religiosa

Em muitas ocasiões, a religião é abordada sob um ponto de vista crítico e pouco convencional. A sonolência preside a eventos como procissões ou rezas tradicionalmente habituais. É o que sucede na descrição da ladainha que o velho Januário emite todas as noites, depois da ceia, para a família e criados da sua herdade:

⁷⁰⁶ Id., *ibid.*, pp. 165-166.

⁷⁰⁷ Id., *ibid.*, p. 167.

⁷⁰⁸ Id., *Porta de Minerva*, p. 32.

No fim da ceia, o velho pai pronuncia o ritual:

_ Dêmos graças a Deus. (...) Santas graças e louvores sejam dados a Nosso Senhor Jesus Cristo...⁷⁰⁹

A oração, reproduzida em pormenor, confere ao texto um carácter pedagógico mas reflecte igualmente a monotonia de uma obrigação que culmina em sacrifício:

Alguns esfregavam os olhos com sono. Era já um suplício.⁷¹⁰

O próprio orador, aparentemente fervoroso, vê-se contaminado pela dormência que já assolara todos os ouvintes, aguardando ansiosamente o momento final da lengalenga:

A voz do venerando pai ia-se sumindo num zumzum interior que já não se entendia, parecendo que ia adormecer. (...) Fizeram o sinal da cruz e cada qual desandou para seu lado. Uns foram sentar-se à fogueira, outros para onde calhou.⁷¹¹

Um ambiente sinistro, decadente e grotesco envolve a procissão descrita em “O Conspirador” (CM). Nesta narração, imperam as sombras (a noite, mais uma vez, é o palco escolhido), o preto das vestes («vultos cobertos por longas capas pretas (...), mulheres e homens vestidos de luto»⁷¹²), os sons medonhos («o rrrráá rrrráá áspero de uma matraca»⁷¹³), os odores desagradáveis. O discurso é também pautado por uma escolha de vocabulário que ajuda a carregar ainda mais o lúgubre desfile. Os participantes não mostram um ar de respeito ou comoção, vão antes ensonados, revelando todo o aparato um papel religiosamente irrelevante. Note-se a insistência em palavras que transmitem fadiga bem como a repetição do verbo “arrastar” em expressões como: «passos lentos, travados», «um arrastar lento e compassado» ou «arrastando uma marcha fúnebre e desafinada (...), com o mesmo passo cadenciado, lento e funéreo – com olhos de sono»⁷¹⁴. O cortejo é mais um dos muitos que ocorrem no período religioso que o texto foca - a Semana Santa; daí que os rotineiros rituais causem langor e transmitam algum desinteresse. Somente a

⁷⁰⁹ Id. *Caminhos Magnéticos*, p. 88.

⁷¹⁰ Id., *ibid.*, p. 89.

⁷¹¹ Id., *ibid.*, p. 90.

⁷¹² Id., *ibid.*, p. 198.

⁷¹³ Id., *ibid.*, p. 197.

⁷¹⁴ Id., *ibid.*, p. 198-199.

tradição da festa, e não o seu verdadeiro sentido, parecem convocar os participantes, dotando as cerimónias de um carácter meramente pagão:

Vai muita gente da vila e muita que veio das aldeias. Mesmo os ateus. É uma festa como qualquer outra. Na Semana Santa as procissões sucedem-se sem descanso, de dia e de noite, todos os dias e todas as noites, por aquelas ruas estreitas e tortuosas.⁷¹⁵

As figuras ligadas à igreja, como os padres, especialmente quando inscritos em espaços ou contextos religiosos, são frequentemente conotados de forma depreciativa. Após fazer referência à ostentação do clero, aqui representado pelo trio de padres que segue na procissão («...rodeado de lanternas doiradas, avança da penumbra o pátio oriental, de damasco vermelho, cobrindo os três padres, que alvejam paramentados de casulas, pluviais e dalmáticas recamadas de ouro»⁷¹⁶), o autor adianta ainda que vão cercados pelos «notáveis da terra», numa clara alusão à promiscuidade entre as abonadas classes sociais e o clero. Neste conto, a igreja onde morre o cortejo assemelha-se a um cárcere e as pessoas são acusadas de criminosas pelo ministro da celebração:

— Ó miseráveis! Ó desgraçados! Ó miseráveis!, que fostes vós que O matastes!!!...⁷¹⁷

O discurso lembra o papel acusador dos juizes do Tribunal do Santo Ofício sobre todas aquelas «cabeças condenadas». A culpa que o pregador lança à assistência é apanágio da política do regime do Estado Novo que visa anular a auto-estima e as qualidades humanas do povo.

O interior da igreja conjuga uma série de elementos francamente negativos, onde a mistura de odores leva mesmo ao mal-estar físico:

O aroma do incenso foi absorvido por um pestífero fedor dos corpos suados. Porém, começa a notar-se que o predominante é um hálito de vinho: está quase toda a gente

⁷¹⁵ Id., *ibid.*, p. 199.

⁷¹⁶ Id., *ibid.*, p. 199.

⁷¹⁷ Id., *ibid.*, p. 200.

bêbeda, a cair, aos molhos, encostados uns aos outros ou contra as paredes. Ouve-se lá fora um arranque de vômito.⁷¹⁸

Note-se como o acto de vomitar surge, de novo, associado ao contexto religioso, numa esfera claramente decadente.

O narrador rotula a intervenção do membro eclesiástico de «sermão patético» ao que acrescenta a descrição caricata do pároco: «rubro, congestionado, com a língua presa»⁷¹⁹, congénere a outro membro da igreja cuja voz é grotescamente caracterizada:

E o padre respondia com uns grunhidos de quem está farto de os aturar e só por obrigação cristã não corre com tal gente.⁷²⁰

Para além da partida que Pedro e Chinca aplicam ao padre, o ciclo de contos apresenta outras visões relevantes da religião. A procissão que vem colocar o adolescente Pedro em euforia («_ Não há Deus! Não há Deus!...») enuncia os mesmos elementos presentes no conto de *Caminhos Magnéticos*:

Tornou a olhar a procissão e achou ridículo o balancear daquela gente, ao compasso da música. Os anjos formavam duas filas de cada lado da estrada. E um deles já tinha só uma asa. Ao lado, uma mulher levava a outra na mão, a outra asa do anjo, que ia a chorar de cansaço e de sono.⁷²¹

As crianças também surgiram na procissão de “O Conspirador” «vestidas de anjos brancos, com asas abertas (...) Nossas senhoras e anjos, todos já a cair de sono, mas sempre com as asas bem abertas, devotas e devotos lutosos» (pp. 198-199). A sonolência e a obrigação, que tomam um carácter quase violento para as crianças do préstito de *Bandeira Preta*, continuam a ser os denominadores comuns de ambos os desfiles.

Pedro que, enquanto adolescente, questionava os valores cristãos, vê toda a dimensão do seu poderoso mundo desabar com a visão do que julgava serem anjos reais. Tal simbolizou para si a perda de alguma independência de ideias e de individualidade,

⁷¹⁸ Id., *ibid.*, p. 200.

⁷¹⁹ Id., *ibid.*, p. 200.

⁷²⁰ Id., *Bandeira Preta*, p. 27-28.

⁷²¹ Id., *ibid.*, pp. 57-58.

significando que, afinal, teria de se render aos domínios (regras) dos pais e de casa, dos quais sempre escapara. Ora, a re aquisição e confirmação dos seus princípios deu até lugar a um pequeno ritual, o da libertação do morcego que apanhara na arruinada gruta, numa espécie de comunhão com algo adverso à divindade:

...fazendo uma festa na cabeça do morcego, atirou-lhe um beijo e lançou-o ao ar, num gesto de príncipe magnânimo.⁷²²

Com este gesto, Pedro recupera a sua força de triunfante pirata, içando o símbolo da sua irreverente e heróica adolescência: a bandeira preta:

...em passo triunfal, Pedro assobiava uma marcha vibrante. Passou pela cozinha, onde se forneceu, e foi então para o quarto. Pegando na bandeira preta, (...) ergueu-a até ao tecto, e cantou a «Maria da Fonte»...⁷²³

Existem outras referências esporádicas à religião que transmitem hipocrisia ou repressão. As velhas intriguistas de “As Mãos Frias” rondavam continuamente o cadáver do Sr. Pedro: «era um dever cristão» (p. 88). Mas só o faziam, efectivamente, por razões interesseiras. Aquela é uma expressão carregada de ironia que o narrador introduz para intensificar ainda mais a beatice das mulheres.

O narrador de “Um Pobre Homem” reprime os seus primeiros instintos relativamente ao porteiro do cinema para rever e reconsiderar a sua postura, quando, na sua consciência, se cruzam alguns princípios sociais e religiosos:

A minha educação, a minha inteligência e principalmente as minhas ideias sociais, não deviam ter-me deixado descer a isto. (...) Um religioso (que eu sou) diria que naquele momento não estava em graça. (...) Eu não passo dia nenhum sem ler uma página dos Evangelhos.⁷²⁴

⁷²² Id., *ibid.*, p. 58.

⁷²³ Id., *ibid.*, p. 59.

⁷²⁴ Id., *Rio Turvo*, pp. 108-109.

No entanto, no final do conto tudo se desmorona diante da atitude grosseira do porteiro do cinema e o que vence é «*a sombra apertada dos vales*», a «*besta desenfreada*» que eclode do narrador.

Mar Santo parece constituir a grande excepção à crítica religiosa. Na novela evidencia-se um número considerável de passagens através das quais é possível verificar a autêntica, sentida e ardente fé por parte das mulheres que suplicam pela protecção divina para os homens embarcados. Especialmente a Nossa Senhora, e sem considerar os representantes eclesiásticos, a devoção é característica das mulheres que vêm em perigo os namorados, filhos ou maridos:

Uma velha, lá atrás, a espreitar por entre as cabeças que estavam na sua frente, rezava em voz cada vez mais alta e mais depressa, numa lengalenga de que não se distinguiam as palavras, cortadas de tempos a tempos por uma exclamação aflitiva: - «Minha Nossa Senhora!». E, conforme o barco avançava para o perigo, as evocações apressavam-se, gritadas: - «Minha Nossa Senhora!...», naquela voz que se libertava e crescia numa angústia: - «Minha Nossa Senhora!... Minha Nossa Senhora!... Minha Nossa Senhora!...». ⁷²⁵

Na forte tempestade que assola os pescadores e coloca em risco as suas vidas no final da novela, duas mulheres (Cristina Orega e Inês Fainó) recolhem-se na igreja, sendo esse o único e derradeiro meio de salvar José Orega, em perigo:

Só duas mulheres. Uma junto à parede, no escuro, ajoelhada no chão de pedra, que parecia escorrer água. Outra perto do altar, também de joelhos, com a cabeça dobrada sobre o peito. Ali, dentro daquelas paredes grossas, a fúria do mar e da ventania parecia um bramido longínquo e impotente. As velas ardiam, com uma chama serena, em volta da imagem da Nossa Senhora da Nazaré,... ⁷²⁶

É um aspecto inato à cultura da comunidade piscatória nazarena como o é, aliás, a outras colectividades de pescadores espalhadas pelo país.

⁷²⁵ Id., *Mar Santo*, p. 38.

⁷²⁶ Id., *ibid.*, p. 152.

Através das amostras que recolhemos, a narrativa do escritor denuncia, por vezes, uma acentuada censura e ironia face à igreja e aos seus representantes mais directos, os padres. São posturas adoptadas desde a infância, como o documentam Pedro e Chinca, na sua saudável irreverência, e que se estendem até à juventude e velhice. As situações que implicam o contacto directo com rituais religiosos não são propriamente condenadas por quem as vive mas merecem o olhar sempre atento do narrador, que as descreve de forma grotesca e não se coíbe de aditar a sua achega depreciativa, no momento oportuno.

3.5 - O amor: ilusão da juventude, torpor da velhice

O nosso estudo já terá evidenciado a proposição que agora se torna inabalável: a temática do amor envolve e percorre a esmagadora maioria das narrativas do escritor. Este sentimento merece referência neste estudo na medida em que se reveste de uma importância vital na transição do estado juvenil para o estágio adulto. Na verdade, o enamoramento e a paixão constituem, inicialmente, momentos de sublime felicidade para os jovens mas, na sua grande maioria, rapidamente se convertem em fonte de frustração e adversidade, inaugurando os duros trilhos de introdução na idade adulta. A ligação do amor ao estágio da infância, podendo mesmo analisar-se como um retrocesso na aprendizagem do jovem, torna-se perceptível, por exemplo, através da fase de encantamento do narrador de “A Minha Inimiga” por Maria Lencastre:

Dancei, cantei, fiquei rouco. Era como se de repente tivesse voltado aos meus dias de pior boémia. (...)

_ *Você é uma criança grande...*⁷²⁷

Esta mulher exerce sobre o narrador um domínio ou autoridade que o fazem recuar ao estatuto de uma criança:

Parou e só me disse, com o sorriso de quem ralha a uma criança:

_ *Que bonito!*⁷²⁸

⁷²⁷ Branquinho da Fonseca, *Caminhos Magnéticos*, p. 162.

⁷²⁸ Id., *ibid.*, p. 152.

No romance *Porta de Minerva*, as escolhas amorosas são importantes para a evolução do protagonista e respectiva viragem para o estado adulto, todavia este sentimento alia-se também a um claro retrocesso pessoal e afastamento da realidade:

... e sonhava um ninho de amor, onde fechassem todas as portas para o mundo. Deu uma volta pelo jardim e veio espreitar a rua. Sentou-se num banco e esperou. Pouco depois viu surgir o vestido azul. Esperou que se aproximasse e foi ao encontro dela.

_ Estou com uma curiosidade de criança.

_ Mas não és uma criança?...

E o seu sorriso teve uma doçura que afastou todos os receios de Bernardo.⁷²⁹

O amor arrasta o protagonista para o dilema das indecisões, um turbilhão de ideias que vem perturbar o seu indispensável descanso físico. Por causa de Kate, ele traz à memória muitos acontecimentos da sua vida:

Fechou os olhos e via-a ali, ao pé de si, apaixonada e tão bela... (...) Sentia uma grande fadiga mas não podia estar deitado. Uma inquietação que lhe percorria os nervos, dando-lhe uma depressão física quase dolorosa, uma necessidade de repouso que não conseguia, tirava-lhe a continuidade dos pensamentos, envolvendo-o numa excitação confusa e contraditória. Pensava em Catarina e nos exames, na revolução, no fato que devia ir provar ao alfaiate, no Pedro que estava em Berlim, no título do livro em que andava a trabalhar, no rapazito que lhe pediu dez mil reis porque tinha o pai no hospital, em Elizabeth, ...⁷³⁰

Para alguns adolescentes como Pedro de *Bandeira Preta* ou José Orega de *Mar Santo*, o amor marca a passagem para um estágio superior de desenvolvimento, surgindo numa clara alusão à força avassaladora e enérgica da juventude. Vaz personaliza as mudanças que este sentimento pode induzir no comportamento humano:

A obsessão era outra, a Palmira. E sentia-se sozinho, embora no meio dos amigos. (...) Compreendia agora (...) que aquela rapariga era para ele mais do que uma amante vulgar, era alguma coisa na sua vida. Apetecia-lhe apertá-la nos braços, estrangulá-la e

⁷²⁹ Id., *Porta de Minerva*, p. 265.

⁷³⁰ Id., *ibid.*, p. 249.

beijá-la e perdoar-lhe... (...) Sentiu uma impotência tão irremediável que lhe vieram as lágrimas aos olhos. Aquele homem, que todos temiam pela sua força serena e pela sua audácia, andava agora ali acabrunhado, enrodilhado como um trapo, sem vontade, numa apatia de vencido. Nem sequer era aceitação. Era um aniquilamento completo.⁷³¹

Esta é uma das passagens que melhor ilustram a face preponderante do amor nos textos fonsequianos: ele é sinónimo de desilusão e sofrimento que inaugura um caminho adulto, centrado na pesarosa recordação. As mulheres disferem fundos golpes na alma de certas personagens sendo que alguns velhos, de forma peremptória, evidenciam todas as incontestáveis repercussões que essas experiências deixaram na vida, como tão bem assinala o velho de “A Prova de Força”. Por isso, os desgostos amorosos, prementes no lado masculino, surgem-nos como marcas irrecuperáveis e inultrapassáveis na vida, presentes para sempre na memória de quem os viveu. A personalidade rocambolesca do Barão é o resultado de uma grande frustração amorosa. Tanto ele como o inspector são dois homens aniquilados pelo amor frustrado ou irrealizado:

Entre outras coisas, contei-lhe uma melancólica história de amor, que era a minha. Foi a primeira pessoa a quem a confessei, dez anos depois de ela ter passado e aniquilado a minha vida.⁷³²

Por todas as evidências que conjugámos até este ponto de análise, poderemos concluir que o amor é outro dos traços fortes responsáveis pelo quadro de degenerescência que se apresenta na narrativa, como parece provar a asserção final do narrador de “A Minha Inimiga”:

Mas como se se abrisse uma janela com o vento, vi de repente a paisagem toda. Já não tinha beleza nem qualquer interesse que me chamasse.⁷³³

⁷³¹ Id., *ibid.*, p. 173.

⁷³² Id., *O Barão*, p. 62.

⁷³³ Id., *Caminhos Magnéticos*, pp. 163-164.

Conclusão

A obra narrativa de Branquinho da Fonseca transmite uma certa rendição perante a surpresa da vida e do humano. A escrita, depois da real e viva intervenção social, foi mais um dos instrumentos que o autor inovadoramente encontrou para procurar comunicar e difundir a abstrusa e surpreendente complexidade humana. O seu legado literário consubstancia, pois, um hino à vida, um louvor à existência no que ela tem de mais fascinante ou maravilhoso mas também de mais frágil, estranho ou trágico. Através das personagens, o esteio basilar das narrativas, apresenta, essencialmente, duas fases da existência: a das vivências febris e entusiastas, de experiência, de dúvida, de medo, consubstanciadas no estágio jovem e a da velhice, onde, após anos volvidos, o olhar para o passado ajuda a perceber e a recordar, por vezes, tão dolorosamente, o presente.

O mundo infantil matiza-se em imagens disfóricas ou eufóricas, ao reflectir uma sociedade pobre e degradada ou figurando a criança em plano de destaque no contacto com a morte; por outro lado, surge nimbada de uma enérgica irreverência que ousa intrrometer-se e desafiar o mundo sério e perigoso dos adultos, num adolecer vertiginoso.

A amálgama de jovens apresentada mistura filosófica reflexão e incerteza, drama amoroso e doença psicológica, viagem de fuga ou luta pela liberdade, resistência e coragem acompanhadas, porém, de muita desorientação espacial. O jovem é, fundamentalmente, um ser em construção⁷³⁴. A adaptação ou a falta dela estão presentes em consequência de todos os cárceres interiores e exteriores, porém, o cansaço e o desalento humanos vão encontrando formas de se dissipar, percorrendo os caminhos mais sinuosos da alma e do mundo. A vida é uma senda que fustiga e que obriga a ajustamentos mas o ideal da liberdade ou do amor impera como força renovadora. O ideal é ainda a luz que dirige muitas personagens perdidas, peregrinos dos caminhos enigmáticos da existência.

À velhice associam-se conceitos de autoridade, sabedoria e experiência que encontram na transmissão de todos os conhecimentos acumulados a forma mais natural e

⁷³⁴ António Manuel Ferreira afirma que «as criaturas de Branquinho são normalmente personalidades em construção, havendo, por isso, a prevalência de personagens jovens ou dominadas por um certo espírito de hesitação e íntimo desconcerto» (António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 378).

altruísta de se cumprir. Pelo lado físico, as marcas da velhice não deixam de se fazer notar, embora persistam alguns exemplos de admirável resistência, como o que protagoniza o «Falcoeiro» de “O Conspirador”.

Iteração, paralelismo e continuidade serão as marcas mais salientes que provêm da obra do escritor. Na sua extensão, o global dos textos desvela uma brevidade interna, aplicando a uma significativa parcela da obra aquilo que Poe considerou ser o primordial da narrativa breve: «unity of effect and impression»⁷³⁵ e o que Noélia Duarte apelidou de «unidade estética, coerente e harmónica»⁷³⁶ para caracterizar o género breve. Deste modo, o génio contístico de Branquinho não se restringe a cada uma das composições em particular, mas estende-se por todo o seu processo narrativo.

Por outro lado, tanto a juventude como a velhice, temas abalizadores de toda a narrativa, coadunam-se, na perfeição, com o lema da brevidade, porquanto constituem parcelas da vida, momentos fugazes da existência que incorporam a intenção do conto literário moderno, no sentido em que um dos seus primordiais objectivos é concentrar-se num dado acontecimento, momento ou fragmento da vida.

O conjunto das narrativas de Branquinho é revelador das múltiplas intercepções temáticas e de contaminação de carácter ao nível das personagens. Por isso, e tomando em linha de conta todos os pontos de contacto que estabelecemos entre as figuras dos três estádios humanos, faz todo o sentido considerar que a narrativa do escritor se ocupa, em termos latos, de uma única e singular evolução pessoal. Dependendo dos espaços envolventes, esta personagem configura sempre momentos de dura aprendizagem para que possa afirmar-se, depois, na velhice, em magnânima autoridade, cujo conhecimento acumulado acaba por transmitir através do contar desinteressado das suas experiências e conclusões daí resultantes.

Os textos de Branquinho da Fonseca falam de viagens humanas timbradas de ilusão e descoberta, na infância, mas posteriormente toldadas de desencanto e sofrimento ante a consciência de realidades cruéis e injustas a que a inclusão na sociedade obriga. É visível a miséria humana que advém, tantas vezes, do estatuto social pobre, os sentimentos de mágoa ou revolta perante a traição, o desamor, a solidão, a vingança, a loucura ou a

⁷³⁵ Edgar Allan Poe, «Review Of Twice-Told Tales», *apud* Noélia Duarte, «Poéticas da Brevidade: o poema em prosa e o conto literário», in *O Poema em Prosa, forma breve 2*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2004, p. 20.

⁷³⁶ Noélia Duarte, *art. cit.*, p. 21.

excessiva lucidez que, algumas vezes, conduzem à morte em circunstâncias trágicas. A sua perspectiva do humano e da vida resulta, assim, numa ficção imbuída de estranheza e excêntrica complexidade em que os desfechos se associam, geralmente, ao dramático e inusitado, sempre actuais. A incapacidade de compreensão de comportamentos humanos diante de variadas situações dita muitos destes finais.

Temos, portanto, um universo preponderante de personagens jovens e velhas interagindo, revelando sentimentos de angústia e tristeza pela indiferença dos que lhes são mais queridos. Pobre de afectos, o Homem que nos é pintado é um ser imprevisível, grotesco, tantas vezes semelhante a um animal bruto, incapaz de dominar a sua impulsividade.

A partir do individual, o autor traça espelhos do colectivo. De entre uma admirável plêiade de escritores, Branquinho da Fonseca evidenciou-se ainda naquilo a que David Mourão-Ferreira aludiu na «Advertência» de uma antologia intitulada: *Portugal, a Terra e o Homem*: foi um dos que forneceram «alguns quadros sociais da vida portuguesa: o território, o povo, os costumes, as terras», situando o leitor «no tecido vivo da língua e no âmago da vida corrente: paixões, ideias, hábitos»⁷³⁷. A obra constitui, em grande parte, um retrato social que denuncia as condições de vida dos mais desfavorecidos, concentrando-se em espaços rurais ou citadinos. Porém, apenas nos primeiros é possível penetrar no inédito *modus vivendi* das populações, repleto da mais encantadora e fecunda poesia proveniente desse infindável universo de tradições populares, enraizadas na vida do escritor, e de cujo profundo conhecimento a obra é testemunha viva. O cenário rural, em todas as suas esferas, alarga-se a um mundo de fascinante mistério, onde a pura e saudável natureza preenche e espicaça um salutar crescimento. E é por considerar o espaço campesino mestre de todos os ensinamentos, que o autor coloca no jovem citadinamente achacado o imperioso desejo de retornar ao revitalizador berço da infância.

E é também por esta via, enraizadamente lírica, que, de forma mais contundente, a obra evoca a peculiar recordação de vida do escritor. Foi o próprio a afirmar que todas as personagens criadas têm sempre como base pessoas reais⁷³⁸. Assim, o autor refugia-se por

⁷³⁷ David Mourão-Ferreira, «Advertência», in *Portugal, a Terra e o Homem*, vol. II, 1ª série, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. VII.

⁷³⁸ «Todas as personagens são reais. Daí à invenção vai aquele passo da realidade à criação, à recriação, à transfiguração. Mas têm sempre uma base real. Mesmo as que parecem mais inventadas. (...) Outras são realmente tiradas da realidade, fotografadas» (Branquinho da Fonseca em entrevista a Manuel Poppe, *apud* António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 175).

de trás da sua carapaça de identidade através das personagens, máscaras que, consciente ou inconscientemente, assume para revelar facetas próprias ou da múltipla realidade. E a mais crua das verdades que exala das suas ficções assenta na infinitude e imprevisibilidade humana, real ou ilusória, nunca por completo explicada ou compreendida.

Bibliografia

I

BIBLIOGRAFIA ACTIVA DE BRANQUINHO DA FONSECA

1. Poesia

Poemas, Coimbra, 1926.

Mar Coalhado, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.

1.1. Outros Poemas Dispersos

«Depois», *Presença*, nº 4, 1927, p. 2.

«Oceanias», *Presença*, nº 7, 1927, p. 3.

«Cosmorama», *Presença*, nº 7, 1927, p. 3.

«Palhaçada», *Presença*, nº 13, 1928, p. 6.

«Geografia», *Presença*, nº 13, 1928, p. 6.

«Piratária», *Presença*, nº 13, 1928, p. 6.

«Convicção», *Presença*, nº 13, 1928, p. 6.

«Escuridão», *Presença*, nº 13, 1928, p. 6.

«As viagens», *Presença*, nº 14-15, 1928, p. 10.

«Triunfo», *Presença*, nº 14-15, 1928, p. 10.

«Claustro», *Presença*, nº 14-15, 1928, p. 10.

«Naufrágio», *Presença*, nº 22, 1929, p. 13.

«Climas», *Presença*, nº 22, 1929, p. 13.

«Romeu e Julieta», *apud Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº1 (reedição), 1984, p. 35.

«Velho Testamento», *Sinal*, nº1, 1930, p. 10.

«Indícios da Estátua», *Sinal*, nº1, 1930, p. 10.

«Wagon-Lit», *Sinal*, nº1, 1930, p. 10.

«Desvirtuar», *Sinal*, nº1, 1930, p. 10.

«Bairro Velho», *Sinal*, nº1, 1930, p. 19.

«Biblioteca», *Sinal*, nº1, 1930, p. 22.

«Mapa-múndi», *Sinal*, nº1, 1930, p. 22.

«Suave Canção», *apud Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº1 (reedição), 1984, p. 36.

«Poema do Mar e da Serra», *apud Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº1 (reedição), 1984, p. 36.

2. Teatro

Teatro, 2ª ed., Lisboa, Portugal, s. d.

«Curva do céu – poema em um acto», *Sinal*, nº 1, 1930, pp. 11-18.

3. Narrativa

Zonas, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931-32.

Caminhos Magnéticos, Lisboa, Portugal, 1967 (1938).

O Barão, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1998 (1942).

Rio Turvo, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1997 (1945).

Porta de Minerva, 3ª ed., Lisboa, Portugal, 1968 (1947).

Mar Santo, 4ª ed., Lisboa, Portugal, 1971 (1952).

Bandeira Preta, 4ª ed., Lisboa, Portugal, s.d. (1956).

4. Antologias

As Grandes Viagens Portuguesas, 1ª série, Sintra, Manuscrito Editores, 1984 (1946).

As Grandes Viagens Portuguesas, 2ª série, Lisboa, Portugal, 1966.

Contos Tradicionais Portugueses, 1ª série, Lisboa, Portugal, 1963.

Contos Tradicionais Portugueses, 2ª série, Lisboa, Portugal, 1966.

No Rasto do Corsário, 2ª ed., Lisboa, Portugal, 1964.

5. Cartas

«Carta de Branquinho da Fonseca a Vitorino Nemésio» (Nazaré, 3 de Setembro de 1937) *in* <http://purl.pt/161/1/itinerario/059html> (7/03/2005).

«Carta de Branquinho da Fonseca a Carlos Queiroz» (Cascais, 4 de Dezembro de 1941) – facsimile – *in Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº1 (reedição), 1984, pp. 58-59.

II

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

1. Estudos Críticos sobre Branquinho da Fonseca

AGUIAR, Maria Alice, «O Despertar da Bela Adormecida em *O Barão* de Branquinho da Fonseca», in [www. filologia.org.br/soletras/1/08.htm](http://www.filologia.org.br/soletras/1/08.htm) (08/07/2005).

AMARO, Luís, «Ficha Bibliográfica», in *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº1 (reedição), 1984, pp. 9-12.

AMORIM, Fernando, “*O Barão*” de *Branquinho da Fonseca* – *Tentative d’analyse littéraire*, dissertação de Licenciatura policopiada apresentada à Faculté des Lettres et des Sciences de Poitiers, 1988.

BRANCO, Júlio, *Percursos da Poesia de Branquinho da Fonseca*, dissertação de mestrado policopiada apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997.

CARVALHO, Alberto Martins de, «Um Depoimento» in *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº 1 (reedição), 1984, p. 13.

CASTILHO, Guilherme de, «Considerações sobre o Itinerário Literário do Escritor», *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº1 (reedição), 1984, pp. 24-27.

CASTILHO, Guilherme de, «Percurso literário de Branquinho da Fonseca», in *Presença de Espírito*, Lisboa, IN-CM, 1989, pp. 45-49.

DAVID-PEYRE, Ivonne, «Struture et Mouvements dans *O Barão* de Branquinho da Fonseca», in *Le Roman Portugais Contemporain* – Actes du Colloque, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1984, pp. 153-173.

FERREIRA, António Manuel, *Arte Maior: os Contos de Branquinho da Fonseca*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

FERREIRA, António Manuel, «Contornos da Narrativa Breve na Obra de Branquinho da Fonseca», in *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, pp. 123-128.

FERREIRA, António Manuel, «“O Involuntário”: Um Conto de Branquinho da Fonseca», in *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, nº 14, Aveiro, Universidade de Aveiro, 1997, pp. 61-70.

FERREIRA, Armando Ventura, «Rio Turvo», in *O Mundo Literário*, nº 6, 1946, pp. 10-13.

FILHO, José Maria Rodrigues, «Branquinho da Fonseca, o “poetaprosador”», in *forma breve* 2, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2004, pp. 127-137.

- FREIRE, Natércia, «Notas de Leitura – O Barão», in *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº1 (reedição), 1984, pp. 28-31.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Branquinho da Fonseca: Percorso biográfico» in *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº 1 (reedição), 1984, pp. 5-8.
- GOULART, Rosa Maria, «*O Barão*, uma narrativa lírica», in *O trabalho da prosa – Narrativa, Ensaio, Epistolografia*, Braga, Angelus Novus Editora, 1997, pp. 1-15.
- GOULART, Rosa Maria, «Rumos da Narrativa Breve: Sophia e Branquinho da Fonseca», in *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, pp. 111-122.
- GRILO, Natalina Andrade, «Algumas faces de “um” rosto de mulher», *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, nº1 (reedição), 1984, pp. 19-23.
- HOURCADE, Pierre, «Homenagem a Branquinho da Fonseca», in *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1978, pp. 213-219.
- JESUS, Maria Saraiva de, «Narratividade e Realismo n’ O Barão de Branquinho da Fonseca». Texto policopiado apresentado ao 3º Colóquio de Estudos Portugueses, Aveiro, Universidade de Aveiro, 1996.
- JESUS, Maria Saraiva de, «*O Barão* de Branquinho da Fonseca e de Luís de Sttau Monteiro: da narratividade à hermenêutica», Aveiro, Universidade de Aveiro, 2000.
- LOPES, Óscar, «Branquinho da Fonseca», in *Entre Fialho e Nemésio*, vol.II, Lisboa, INCM, 1987, pp. 680-687.
- LOURENÇO, Raul Carlos das Neves, *A figuração da noite na novelística de Branquinho da Fonseca*, dissertação de mestrado policopiada apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1996.
- MAIA, João, «Rio Turvo», *Brotéria*, vol. LXXIX, nº 5, 1964, pp. 510-511.
- MOISÉS, Massaud, «Branquinho da Fonseca», in *o Conto Português*, 2ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1981, p. 230-233.
- MOISÉS, Massaud, «Branquinho da Fonseca (1905)», in *Presença de Literatura Portuguesa, “Modernismo”*, 4ª ed., São Paulo, Difel-Difusão Editorial, 1983, p. 134-135.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *O Romance e os Seus Problemas*, Lisboa, Biblioteca de Cultura Contemporânea, 1950, pp. 275-281.
- MONTEIRO, Anthero, «O monstro-barão, a bela-adormecida e a rosa mística», in *forma breve I*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2003, pp. 217-237.

- MOURÃO-FERREIRA, David, «Antologia de Textos de Branquinho da Fonseca», *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI Série, nº1 (reedição), 1984, p. 32.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Branquinho da Fonseca», in *Dicionário de Literatura*, 3ª ed., 1º vol., Porto, Figueirinhas, 1973, p. 349.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Branquinho da Fonseca (1905-1974)», in *Portugal, a Terra e o Homem*, vol. II, 1ª série, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 197-198.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Branquinho da Fonseca: Percorso Biográfico», *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI Série, nº1 (reedição), 1984, pp. 5-8.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Para uma Leitura de “O Barão”», prefácio a Branquinho da Fonseca, *O Barão*, Relógio D’Água Editores, 1998, pp. 9-29.
- NEVES, João Alves das, «Branquinho da Fonseca», in *Contistas Portugueses Modernos*, 2ª ed., S. Paulo, Editorial Tanagra, s.d., pp. 141-152.
- PINA, Álvaro, «A Herança Realista de Branquinho da Fonseca», in *Realismo e Comunicação, Ensaios de Teoria e Crítica Literária*, Cacém, Edições Ró, 1981, pp. 71-122.
- POPPE, Manuel, «Branquinho da Fonseca», in *Temas de Literatura Viva (35 Escritores Contemporâneos)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, pp. 133-157.
- QUADROS, António, «Epopéia Viva, A Propósito da Novelística de Branquinho da Fonseca», in *A Existência Literária*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1959, pp. 83-89.
- QUADROS, António, «Virtualidade e Frustração – “A Porta de Minerva”, de Branquinho da Fonseca», in *Crítica e Verdade – Introdução à Actual Literatura Portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1964, pp. 38-44.
- REBELLO, Luiz Francisco, «Prefácio» in Branquinho da Fonseca, *Teatro*, Lisboa, Portugalíia, s. d., pp. 7-37.
- RÉGIO, José, “Posfácio” in Branquinho da Fonseca, *O Barão*, 4ª ed., Lisboa, Portugalíia Editora, 1962, pp. 125-155.
- ROCHA, Clara, «A novelística de Branquinho da Fonseca: uma questão de iluminação», in *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*, Lisboa, D. Quixote, 2002, pp. 79-101.
- ROSADO, Esther, «O Barão», in www.navedapalavra.com.br/resumos/resumos_uel2.htm (08/07/2005).
- SACRAMENTO, Mário, «“Bandeira Preta”, contos de Branquinho da Fonseca», in *Ensaios de Domingo II*, Porto, Inova, 1974, pp. 65-67.
- TORRES, Alexandre Pinheiro, «O Realismo Fantástico de Branquinho da Fonseca» in *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes Editora, 1977, pp. 171-173.

TORRES, Alexandre Pinheiro, «Uma interpretação sociológica de O Barão de Branquinho da Fonseca» in *Ensaio Escolhidos I*, Lisboa, Caminho, 1989, pp. 99-105.

TRIGUEIROS, Luíz Forjaz, «Urgência de Uma Releitura», in *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI Série, nº1 (reedição), 1984, pp. 16-18.

VIEIRA-PIMENTEL, F. J., «Cartas Inéditas de José Régio para Branquinho da Fonseca», *Colóquio/Letras*, nº 79, 1984, pp. 38-46.

VITORINO, Orlando, «Intelectual em Acção», in *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI Série, nº1 (reedição), 1984, pp. 14-15.

2. Bibliografia Geral

2.1. Estudos sobre a Narrativa Breve

ALMERÍA, Luis Beltrán, «Pensar el cuento en los noventa», in José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El Cuento en la Década de los Noventa*, Madrid, Visor Libros, 2001.

AUBRIT, Jean Pierre, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997.

BAGÃO, Teresa, «Só quem ama assim as aves/traz o sol todo na mão: uma leitura do conto “Homenagem ao Papagaio Verde”, de Jorge de Sena», in *forma breve 2*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2004, pp. 173-184.

BORGES, Jorge Luis, «El Cuento y Yo», in Carlos Pacheco et al. (eds.), *Del Cuento y Sus Alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993, pp. 437-446.

CABRAL, Mónica, «José Régio e o poema em prosa», in *forma breve 2*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2004, pp. 105-114.

CARRILLO, Nuria, *El cuento literario español en la década de los 80*, Madrid, FIDESCU, 1997.

CASTILLO, José Romera, «Perspectivas de estudio del cuento literario en España en los albores del nuevo siglo», in *forma breve 1*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2003, pp. 17-40.

CORTAZÁR, Julio, «Del cuento breve y sus alrededores», in Carlos Pacheco et al. (eds.), *Del Cuento y Sus Alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993, pp. 397-407.

DUARTE, Noélia, «Poéticas da Brevidade: o poema em prosa e o conto literário», in *forma breve 2*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2004, pp. 19-25.

FERREIRA, António Manuel, «Os poemas em prosa de Eugénio de Andrade», in *forma breve 2*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2004, pp. 59-70.

- GOULART, Rosa Maria, «O conto: da literatura à teoria literária», in *forma breve 1*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2003, pp. 9-16.
- GOULART, Rosa Maria, «Escritas Breves: o Poema em Prosa», in *forma breve 2*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2004, pp. 11-17.
- MELO, João de, *Antologia do Conto Português*, 2ª ed., Lisboa, D. Quixote, 2002, pp. 11-17.
- PASCO, Allan H., «On defining short stories», in Charles E. May (ed.), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, pp. 114-130.
- PEDROSO, Consiglieri, «Nota introdutória – Significação e Importância dos Contos Populares», in *Contos Populares Portugueses*, 3ª ed., Lisboa, Vega, 1985, pp. 33-50.
- POE, Edgar Allan, «Twice-Told Tales», in Edward H. Davidson (ed.), *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1965, pp. 440-450.
- PROPP, Vladimir, *Morfologia do Conto*, 3ª ed., Lisboa, Vega, 1992.
- SIMÕES, João Gaspar, «Géneros literários e consumo público», in *Novos Temas Velhos Temas – Ensaaios de Literatura e Estática Literária*, Porto, Portugália Editora, 1967, pp. 178-180.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de, Prefácio a Consiglieri Pedroso, *Contos Populares Portugueses*, 3ª ed., Lisboa, Vega, 1985, pp. 11-30.
- VALCÁRCEL, Carmen de Mora, *Teoría y Práctica del Cuento en Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982, pp. 19-20.

2.2. Estudos sobre a *Presença* e autores presencistas

- AMARO, Luís, *Modernismo e Vanguarda*, Cadernos do «Colóquio Letras», Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- CABRAL, Mónica, «Visões da Literatura em José Régio e João de Melo», in *Presenças de Régio*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2002, pp. 63-71.
- CÂMARA, João de Brito, *O Modernismo em Portugal. Entrevista com Edmundo de Bettencourt*, Coimbra, Minerva, 1996.
- FERREIRA, António Manuel, «Traços de distorção na poesia de José Régio», in *Presenças de Régio*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2002, pp. 25-32.
- FAGUNDES, Francisco Cota, «A Infância Pessoal na Poesia de Jorge de Sena: Textos, Contextos, Intertextos», in *Presenças de Régio*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2002, pp. 127-144.
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Presença da «Presença»*, Póvoa de Varzim, Brasília Editora, 1977.
- FERREIRA, Ivone Bastos, «“História de Rosa Brava”: uma via-sacra no feminino, segundo Régio», in *Presenças de Régio*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2002, pp. 33-38.

- HOURCADE, Pierre, «O ensaio e a crítica na “Presença”», *Colóquio/Letras*, nº 38, 1977, pp. 20-28.
- LISBOA, Eugénio, «A “presença” e a ficção», in *As Vinte e Cinco Notas do texto*, Lisboa, IN-CM, 1987, pp. 15-23.
- LISBOA, Eugénio, *José Régio: uma literatura viva*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- LISBOA, Eugénio, *O essencial sobre José Régio*, Lisboa, IN - CM, 2001.
- LOPES, Óscar, «Ladino» in *A Busca de Sentido – Questões de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1994, pp. 213-219.
- NUNES, Maria Teresa Arsénio, «Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária», in *A Poesia da Presença*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1982.
- PIRES, Maria da Natividade Carvalho, «A presença – modernidade, tradição e liberdade», in *Pontes e Fronteiras, Da literatura tradicional à literatura contemporânea*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005.
- PITA, António Pedro, «Uma consciência da Modernidade – prefácio à entrevista com Edmundo de Bettencourt», in *O Modernismo em Portugal*, Coimbra, Minerva, 1996.
- RÉGIO, José, «Ainda Uma Interpretação do Modernismo», in *Estética Presencista, Ensaios Doutrinais*, Portugal, Documentos Literários, s.d., p. 19-26.
- RÉGIO, José, «Classicismo e Modernismo», in *Estética Presencista, Ensaios Doutrinais*, Portugal, Documentos Literários, s.d., p. 9-12.
- RÉGIO, José, «Literatura», in *Estética Presencista, Ensaios Doutrinais*, Portugal, Documentos Literários, s.d., p. 27-30.
- RÉGIO, José, «Literatura Viva», in *Estética Presencista, Ensaios Doutrinais*, Portugal, Documentos Literários, s.d., p. 5-8.
- RIBEIRO, Eunice, *Ver. Escrever: José Régio, o texto iluminado*, Braga, Universidade do Minho, 1997.
- ROCHA, Clara, «O rosto do poeta na poesia da *Presença*», in *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*, Lisboa, D. Quixote, 2002, pp. 45-68.
- SENA, Jorge de, «A poesia da “Presença” (1967)», in *Régio, Casais, a “Presença” e Outros Afins*, Porto, Brasília Editora, 1977.
- SIMÕES, João Gaspar, *José Régio e a História do Movimento da «presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977.
- SIMÕES, João Gaspar, «Modernismo», in *Estética Presencista, Ensaios Doutrinais*, Portugal, Documentos Literários, s.d., p. 13-18.
- VIEIRA-PIMENTEL, F. J., «*Presença, presencismo, presencistas: recensões, nótulas*», in *Literatura Portuguesa e Modernidade*, Braga, Angelus Novus Editora, 2001, pp. 157-175.

2.3. Estudos sobre os temas da Infância, Adolescência e Juventude no século XX e na Literatura

- ALBUQUERQUE, Maria de Fátima, «Contos maravilhosos: arquétipos, tipos e modelos», in *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, pp. 25-32.
- ANDRADE, João Pedro de, «Infância», in *Dicionário de Literatura*, 3.^a ed., Porto, Figueirinhas, 1973, p. 467-468.
- CARMO, Carina Infante do, *Adolescer em Clausura*, Faro, Universidade do Algarve, 1998.
- FAGUNDES, Francisco Cota, «A Infância Pessoal na Poesia de Jorge de Sena: Textos, Contextos, Intertextos», in *Presenças de Régio*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2002, pp. 127-144.
- GOMES, José António, «A Poesia de Eugénio de Andrade para crianças» in *A língua mãe e a paixão de aprender- Actas do 1º Encontro de Professores de Português*, Homenagem a Óscar Lopes, Porto, Areal Editores, 1997.
- LOPES, Óscar, «A Infância e a Adolescência na Ficção Portuguesa», in *Modo de Ler, Crítica e Interpretação Literária/2*, 2.^a edição, Porto, Editorial Inova Sarl, 1972, pp. 123-143.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Infância e Adolescência», in *Presença da «Presença»*, Póvoa de Varzim, Brasília Editora, 1977, pp. 49-51.
- NEMÉSIO, Vitorino, «Coimbra» in *Dicionário de Literatura*, 3.^a ed., 1º vol., Porto, Figueirinhas, 1973, p. 188-190.
- PEDROSO, Consiglieri, «Nota introdutória – Significação e Importância dos Contos Populares», in *Contos Populares Portugueses*, 3.^a ed., Lisboa, Vega, 1985, pp. 31-50.
- PIRES, Maria Laura Bettencourt, *A História da Literatura Infantil*, Lisboa, Vega Editores, 1979.
- RODRIGUES, David, «Lendo os escritos em que o autor fala ou não da literatura infantil e juvenil e do modelo ou não para a aprendizagem da língua materna» in *A língua mãe e a paixão de aprender- Actas do 1º Encontro de Professores de Português*, Homenagem a Óscar Lopes, Porto, Areal Editores, 1997.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, «Natal Azul» in *Memórias da Infância, Boletim Cultural*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, VIII série, nº1, 1994, p. 56.
- SARAIVA, António José, «Juventude» in *Dicionário Crítico*, Lisboa, Editorial Querco, 1984.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de, Prefácio a Consiglieri Pedroso, *Contos Populares Portugueses*, 3.^a ed., Lisboa, Vega, 1985, p. 9-30.
- WALL, W. D., *A Adolescência*, Lisboa, Livros Horizonte, 1975.

2.4. Bibliografia Geral

- BACHELARD, Gaston, *A Água e os Sonhos, Ensaio sobre a imaginação da matéria*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Lda., 1989.

- BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, S. Paulo, Martins Fontes Editora, 1993.
- BARRETO, Moniz, *A Literatura Portuguesa no Século XIX*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Inquérito Lda., s.d.
- BASÍLIO, Rita, *Mário de Sá-Carneiro - um instante de suspensão*, Lisboa, Edições Vendaval, 2003.
- Bíblia Sagrada*, 14ª ed., Lisboa, Difusora Bíblica, 1988.
- CABRAL, Mónica, *A Narrativa Breve de João de Melo*, dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Aveiro, 2002.
- CARNEIRO, Mário de Sá, *Loucura...*, 2ª ed., Aveiro, Estante Editora, 1993.
- COSTA, J. Almeida e, A. Sampaio de Melo, *Dicionário da Língua Portuguesa*, 5ª ed., Porto, Porto Editora, 1982.
- CENTENO, Y. K., «O Cântico da Água em *Os Lusíadas* de Camões», in *Literatura e Alquimia- Ensaio*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, pp. 21-40.
- CENTENO, Y. K., «O Símbolo, Forma “Impura”», in *Literatura e Alquimia- Ensaio*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, pp. 41-62.
- CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema Lda., 1982.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário de Literatura*, 3.ª ed., Porto, Figueirinhas, 1973.
- CUNHA, Celso e Lindley Cintra, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 8ª ed., Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1991.
- FANHA, José e José Jorge Letria, *Cem Poemas Portugueses sobre Portugal e o Mar*, Lisboa, TerraMar, 2003.
- FARIA, Duarte, «A Retórica da Antítese: uma introdução a Raul Brandão», in *Outros sentidos da literatura*, Lisboa, Editorial Vega, 1981, pp. 137-144.
- FERREIRA, Alberto, *Perspectiva do Romantismo Português*, 4ª ed., Lisboa, Litexa Editora, s.d.
- FERREIRA, António Manuel, «A Luz de Saturno», in *A Luz de Saturno, figuras da velhice*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2005, p. 5.
- JÚDICE, Nuno, *Viagem por um século de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1997.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «A Cidade e o Campo», in *Dicionário de Literatura*, 3.ª ed., Porto, Figueirinhas, 1973, pp. 177-178.
- KRAUSS, Werner, *Problemas Fundamentais da Teoria da Literatura*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.
- LISBOA, Eugénio, *As Vinte e Cinco Notas do Texto*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

- LISBOA, Eugénio, «Morrer de Velho», in *A Luz de Saturno, figurações da velhice*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2005, pp. 15-27.
- LOPES, José Maria da Silva Lopes, «Velhos, doidos e maus: Aspectos da representação da velhice na arte ocidental», in *A Luz de Saturno, figurações da velhice*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2005, pp. 267-282.
- MARTINS, Manuel Frias, *Sombras e Transparências da Literatura*, Maia, INCM, 1983.
- NUNES, Carmen e Maria Leonor Sardinha, «Portugal e o Mar», in *O Eco dos Descobrimentos na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editora Replicação, 1990, pp. 80-117.
- PEIXOTO, Jorge, *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, Coimbra, s.d.
- PIRES, Maria da Natividade Carvalho, *Pontes e Fronteiras, Da literatura tradicional à literatura contemporânea*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005.
- QUADROS, António, *A Angústia do nosso tempo e a crise da Universidade - ensaios*, Lisboa, Cidade Nova, 1956.
- QUADROS, António, «Saroyan poeta, sobretudo poeta», in *Modernos de Ontem e de Hoje*, Lisboa, Portugália Editora, 1947, pp. 141-152.
- REIS, Carlos e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 2002.
- REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, 3ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1981.
- REIS, Carlos e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra, Almedina, 2002.
- ROCHA, Clara, *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*, Lisboa, D. Quixote, 2002.
- SARAIVA, António José, *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Gradiva, s.d.
- SARAIVA, António José e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1975.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Almedina, 1992.
- TORGA, Miguel, *Bichos*, 19ª ed., Coimbra, edição do autor, 1995.